

Dorin Murariu

Provincie și valoare

Editura Eubeea, 1998

Coperta: Mariana Popa Popescu

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale

MURARIU, DORIN

Provincie și valoare/Dorin Murariu – Timișoara :

Editura Eubeea, 1998

122p. ; 20 cm. – Orient latin

ISBN 973-98666-7-0

(859.0.09)

© 1998. Editura Eubeea, str. Aprodul Movilă nr. 33,
1900 Timișoara, România

ISBN 973-98666-7-0

Consilier editorial: Nina Ceranu

Redactor: Ilie Chelariu

Bun de tipar: 20.11.1998

Coli tipo: 8

Tiparul executat la tipografia „WALD PRESS AG”

Apărut: 1998

Sub egida Fundației Culturale „Orient Latin”

str. Aprodul Movilă nr. 33,

1900 Timișoara, România

Soției și fiului meu

I. FEȚELE PROVINCIEI

Multă vreme Banatul a îngăduit un paradox deconcertant, pe care Lucian Blaga l-a formulat tranșant încă din 1926: „Nici una din provinciile românești nu are o cultură etnografică, anonimă, populară, atât de diferențiată ca Banatul, dar în același timp nici una din provinciile românești n-a dat relativ așa de puține personalități creatoare ca Banatul.”[1] Fenomenul a fost observat mai înainte și de Camil Petrescu, tânăr ziarist patetic pe atunci: „Este un lucru ne îndoios că dintre toți țăranii români de pretutindeni, bănățenii sunt cei mai citați și mai cunoscători de carte. Aici în Banat se desfășeau cu sutele și miile revistele românești și broșurile diferitelor biblioteci. Dar nu numai atât. țăranimea bănățeană dă dovadă de un extraordinar simț artistic. (...) Am auzit de multe ori poeți de aceștia de țară declamând la diferite ocazii poezii întregi compuse de dânșii. Banatul care tot el e fruncea, are nu numai compozitori țărani, dar și țărani ziariști, țărani scriitori”.[2] și totuși, regiunea a resimțit puternic acțiunea de pionierat a celor „relativ așa de puține personalități creatoare”, oameni care au avut măcar meritul de a încheia un reper drag bănățenilor – tradiția.

Deși a trăit numai douăzeci și șase de ani, locotenentul de marină Victor Vlad Delamarina a făcut în „dialect lugojean” cam ceea ce făcuse Pascarella în dialect roman”[3], în timp ce colegul său de școală, Ion Popovici-Bănățeanu este văzut de G. Călinescu drept „un continuator al lui Slavici, aducând același fel de oameni mocniți, tardivi în desfășurarea sufletească și adânc preocupați de problema economică”[4], nota particulară a scriitorului fiind timiditatea excesivă a eroilor. Mult mai

generos cu cei doi era, la sfârșitul veacului trecut, Titu Maiorescu. Bucuros că și scriitorii de dincolo de munți continuau mișcarea junimistă, înlăturând „cenușa etimologismului de la Blaj și pătura groasă a germanismelor”[5] conducătorul Junimii îndrăznește să-l apropie pe Victor Vlad Delamarina de G. Coșbuc, așezându-l „pe o treaptă mult mai jos, dar totuși pe una din treptele care duc la înălțimile artei”[6]. Lugojeanul devenea astfel primul nostru poet dialectal, importanța acțiunii sale fiind văzută în faptul că „dialectele îndeosebi sunt un izvor de întinerire pentru toată ființarea limbei literare”. [7] De cuvinte calde s-a bucurat și Ioan Popovici-Bănățeanu. Nuvela *În lume* i-a încântat pe junimiști prin „liniștea intensivă a stilului, plastica descriere a amănuntelor și acea limbă adevărat românească, plină de miez, care mai ales pe cei deprinși și cu alte limbi îi trezește ca din vis și le dă impresia unei vieți sufletești de cea mai mare adâncime a simțirii”[8], întărindu-i lui Maiorescu convingerea „despre talentul său excepțional”[9]. Dacă celor doi îl alăturăm și pe Aurel C. Popovici, scriitor politic cu reputație europeană, avem deja un nucleu semnificativ pentru configurația rădăcinilor literare și culturale ale locurilor. Trei posibile direcții se înfiripau astfel destul de târziu, într-o vreme când în regat epoca eferescentă a marilor clasici deja începea să pălească. Decalajul era uriaș și se va mai menține încă destule decenii, cu toate că multe generații de cărturari au lucrat cu râvnă pentru anihilarea lui. Dacă „la începutul secolului toate drumurile Banatului duceau spre Lugoj (...) începând cu anul Unirii toate drumurile României Mari vor duce către București”[10], Lugojul (și provincia în general) trăind în deceniul al treilea mai mult din amintiri. Niște amintiri împrăștiate prea des, aproape chinuitoare, pentru că gloria reperelor nu era lipsită de fisuri. Din marginea unui imperiu, Banatul rămânea la poziția sa ex-centrică, spațiu de trecere de la o cultură la alta, dar și liant al mai multor culturi. Locul rafinatei Viene era luat de București, oraș ce va răspândi balcanismul cu

mare generozitate. Schimbarea accentului este spectaculoasă și nu va rămâne fără urmări. Noua capitală atrăgea ca un magnet și toți suferinzii de literatură își vor găsi aici diagnosticul cuvenit. Puternicele mișcări centripetale iscă însă și valuri centrifuge, regiunile proaspăt revenite la matca firească stârnind destul interes. Au descoperit câte ceva din trăsăturile Banatului Camil Petrescu, Lucian Blaga, G. Călinescu ori Corina Irineu, fiecare scriind multe rânduri admirative. În ciuda atmosferei culturale, marii scriitori ai regiunii se încăpățâneau să întârzie. Iar când vreun nou talent irumpea, mirajul centrului îl copleșea de îndată. Nu altfel s-a întâmplat cu Anișoara Odeanu, marea speranță literară a lugojenilor din anii treizeci. Câștigătoare precoce a multor premii, drumul său artistic începe cu adevărat abia la București, acolo unde plăcerea de a trăi devenise emblema epocii. Acolo unde se consumau experiențele și fascinațiile marilor prozatori români, ancorați puternic în spiritualitatea autohtonă, dar și asimilând noile modalități expresive ale literaturii europene. Într-un cămin de domnișoare) apărea în 1934, an în care mai vedeau lumina tiparului și *Duminica Orbului* de Cezar Petrescu, *Noptile de Sânziene* de Mihail Sadoveanu, *Jar* de Liviu Rebreanu, *De două mii de ani*, de Mihai Sebastian, *Ochii Maicii Domnului*, de Tudor Arghezi ori *Mite* de Eugen Lovinescu. Scris sub influența noilor trăiri, romanul s-a bucurat de succes, iar Călinescu, după ce a remarcat spontaneitatea relatării, o numea pe Anișoara Odeanu „Întâia ingenuă a literaturii române feminine”[11]. Competiția literară era însă extrem de dură, iar tânăra autoare începea să simtă povara limitelor. Și, uneori, a dezrădăcinării, Vocația ei de scriitoare era, totuși, neîndoieală și, după *Călător în noaptea de Ajun*, marea sa încercare de individualizare se consumă în 1942, când publică culegerea de nuvele *Ciudată viața poetului*. În epocă, doar Geo Dumitrescu reușește să înțeleagă statutul autoreferențial al cărții, subliniindu-i modernitatea și originalitatea. După aproape cinci decenii,

Cornel Ungureanu deslușește în ea și elemente care o situează „după Urmuz și înainte de Eugen Ionescu”[12].

Bănățenii rămași la vatră continuau să scrie după puterile lor. Urmând calea lui Victor Vlad de Delamarina, Tata Oancea lupta eroic să mențină în viață „Vasiova”, în timp ce Pavel Bellu, tipărea volumele de poezii *Candelabre albastre* (1936) și *Flori de piatră* (1940), iar Petru Sfetca, influențat de romantismul german și ermetismul italian, scotea de sub tipar *Solii către lumină* (1940) și *Echinox* (1942). O acțiune salutară întreprindea Virgil Birou, pornind să descopere frumusețile dar și realitățile sociale ale Carașului, o zonă unde „natura a dozat totul cu grijă”[13]. Fără a avea plasticitatea imaginii ca Geo Bogza ori percutanța lui Brunea-Fox, *Oameni și locuri din Căraș* (1940) este cartea unei experiențe exemplare în context regional, rodul unei iubiri ce s-a pecetluit „stând de vorbă cu oameni și flori, cu cântec și locuri”[14]. După această închinare către obârșii, tot el realizează antologia *Poezia nouă bănățeană*, (1944), momentul atât de amânat al adevărului artistic necruțător.

Din 1945, istoria își schimbă obrăzarul și scriitorii încep să-și exprime atașamentul față de ideile socialismului. Petru Vintilă va fi printre primii. Vor urma alții și alții. Lupta de clasă răpune orice altă orientare literară decât cea încadrabilă între canoanele socialismului și, pe acest fundal exclusivist, apărea la Timișoara „Scrisul bănățean” (1949 - 1963). Noua călăuză ideologică adună în jurul său destule nume. Deși în 1964 își modifică numele în „Orizont”, revista își continuă cu succes misiunea de mijloc eficient al propagandei oficiale. Până în momentul când o nouă generație de scriitori exploatează cu nesaț fărâmele de libertate îngăduite, sfidând cu nonșalanță limitele. Cel mai bine se observă acest fenomen în anii '80. Dincolo de fațada drapată obligatoriu în roșu, revista susține numele importante, adesea incomode, ale literaturii române, militează pentru calitatea scrisului, caută noi și noi

talente și își permite să aibă idei. Este un factor fundamental de impunere în plan național a spiritualității bănățene, justificând un concept – geografia literară și un derivat al său – provincia literară.

Acțiunea revistei avea, în fond, semnificația situării pe o anumită poziție față de una dintre cele mai controversate probleme ale spiritualității românești – specificul național. În această privință, vechimea discuției este considerabilă. De la momentul „Daciei literare” și până acum, toți marii scriitori români au contribuit, într-un fel sau altul, la dezbaterea sa. În anul 1882, Titu Maiorescu făcea câteva considerații despre acest subiect în *Literatura română și străinătatea*: „Ceea ce a trebuit să placă străinilor în poeziile lui Alecsandri, Bolintineanu, Eminescu și Șerbănescu și novelele lui Slavici, Negruzzi, și Gane este, pe lângă măsura lor estetică, originalitatea lor națională. Toți autorii aceștia, părăsind oarba imitare a concepțiilor străine, s-au inspirat din viața proprie a poporului lor și ne-au înfățișat ceea ce este, ceea ce gândește și ceea ce simte românul în partea cea mai aleasă a firei lui etnice.”[15] După patruzeci de ani, Garabet Ibrăileanu căuta să definească specificul național cât mai cuprinzător în studiul *Caracterul specific național în literatura română*). Pentru critic era foarte clar că proza fiecărei provincii românești are trăsături individualizatoare și, folosindu-se în comparațiile sale de trei criterii (cantitativ, de conținut și de valoare), ajungea la concluzia că „influența literaturii populare asupra celei culte a fost o cauză esențială de înviorare și progres estetic a celei din urmă”[16] cât și de diferențiere regională. Factorii care interveneau în coagularea unui caracter specific fiecărei regiuni erau foarte numeroși. Pe lângă cei istorici, economici și strict geografici, în epocă se acordase multă atenție și relațiilor dintre mediu și scriitori. Ca o reacție față de determinismul lui Gherea, Eugen Lovinescu aprecia că „artiștii mari formează mediul după mentalitatea și concepția lor de viață”, fiind evident că „Byron a

creat byronismul, și nu byronismul pe Byron”[17]. Despre poziția sa, criticul aprecia că singurul determinism adevărat este cel al talentului înăscut, iar dacă ar fi să se admită vreo influență, atunci ea este a unui cerc îngust de oameni culti. Poziția lui Lovinescu nu făcea, de fapt, decât să reliefeze puterea individualității. Oricâte strădanii s-ar depune, o personalitate de excepție nu se obține printr-o simplă însumare a unor vectori sociali, ci este un proces complicat de sublimare a unor informații și influențe foarte largi, urmate imediat de pasul înainte. La capătul fundamentalei sale cercetări a istoriei literaturii române, G. Călinescu găsește că este firesc să scrie un capitol întreg intitulat chiar *Specificul național*. Fără a se pierde în argumentații oțioase, marele critic formulează o concluzie memorabilă: „Singura condiție pentru a fi specific e de a fi român etnic”[18]. Pe care, totuși, mai apoi o nuanțează: „Determinarea specificului e în funcție doar de găsirea nodului de compensație. În jurul unui factor etnic stabil, legat de centrul geografic se desfășură în cercuri degradante câteva zone de specificitate”[19]. Tendința spre șovinism poate fi oricând invocată. Aici, însă, ea nu este operantă pentru că teoria călinesciană nu are nimic tangent cu politica intoleranței. Eminescu, Creangă, Sadoveanu, Maiorescu, Goga, Coșbuc, Rebreanu ori Blaga sunt scriitori aflați chiar în nodul vital, fiind oricând etaloane pentru nota specifică primodială a românilor. Bolintineanu, Macedonski ori Caragiale aduc și alte trăsături ale noastre, însă colaterale. „Prin ei, lumea geto-carpatină face legătura cu familia obștească traco-getică și-și reamintește de structura ei antic balcanică”[20]. Ceea ce nu înseamnă că sunt mai puțin scriitori români.

De specificul național s-au ocupat însă și filozofii, psihologii ori eseiștii cu o cultură filozofică modernă, aportul lor fiind cu totul deosebit. În lucrările sale, Vasile Pârvan ducea obiectul cercetării foarte departe, încercând să sublinieze rolul particular al stratului străvechi în formarea specificității neamului.

Un pas important în domeniu face Mircea Vulcănescu în studiul *Dimensiunea românească a existenței*), propunându-și „o descriere fenomenologică a ideii de existență în gândirea românească, adică desprinderea câtorva cotituri și răspântii esențiale ale acestei gândiri atunci când reflectează asupra existenței, așa cum ni se înfățișează în experiența imediată a gândirii fiecăruia, de îndată ce încearcă să se formuleze în românește”[21]. Materialul caută modul inconfundabil de a fi al românului în fața spiritului pur. Ființa românească gândește mereu pe dincolo) (moartea) în relație cu de aici) (viața), pentru noi neexistând imposibilitatea absolută și nici iremediabilul. La capătul scrierii sale, Mircea Vulcănescu arată că „totdeauna românul are în fața lui nu exigențele mărunte impuse de condițiile de fapt, ci ființele stihiale, vedenia de slavă a esenței tuturor lucrurilor, care atârnă de îndurarea lui Dumnezeu, ci nu de fapta omului. La antipodul atitudinii practice a englezului, care nu lucrează decât pentru împrejurările zilei de mâine, în imediata dependență de rezultatul acțiunii, românul are sentimentul, în tot ce face, că ia atitudine în veșnicie și integrarea omului în veșnicie nu o dă fapta eficientă, ci purtarea simbolică ori rituală”[22]. În pieptul oricărui român, precum la traci, se zbat două inimi. „Una ține de chemarea pământului – de legătura omului cu cele de aici, de lătura lui cu ai lui, cu băătura, cu câmpul, cu vitele. [...] Alta e chemarea codrului, chemarea singurătății, o vitejiei, a haiduciei” 23]. Dualitatea este reflexul luptei ce s-a dus, vreme de mai multe veacuri, între ethosul păstoresc tracic și ethosul plugăresc slavo-român.

Pe calea deschisă de Mircea Vulcănescu pășește și Constantin Noica. În *Sentimentul românesc al ființei*, prepoziția *întru* dobândește rol de temelie pentru că exprimă profunzimea sintagmei „închidere ce se deschide” 24]. Ca urmare a multiplelor sale determinări, civilizația românească a *fost întru un spațiu dat, întru o limbă* (cea latină), *întru natură și întru*

culturi istorice date. Așezarea noastră între două lumi ne-a făcut să mijlocim geografic. Nu cumva, se întreabă filozoful, civilizația noastră este într-o două lumi), mijlocind și spiritual? Un bun prilej pentru găsirea răspunsului adecvat este tocmai analizarea unui spațiu cultural precum cel bănățean, loc al unor rădăcini puternic românești ce s-au dezvoltat însă și sub stimulul multiplelor influențe. Acest demers își găsește sprijin și într-un gând al lui Mircea Eliade care, încă din 1937, arăta că singurul destin al unei națiuni este acela de a impune universalismul ei, aspect ce „se dobândește prin adâncirea până la epuizare a specificului, a locului, a particularului” [25].

Geografia literară se arată interesată de asemenea trăsături particulare, exploatând eficient relațiile ce se stabilesc între profilurile literare ale diferitelor regiuni, cât și între diferitele literaturi naționale. Geografia literară mizează pe ideea că între mediu și spirit există o relație complexă și mai profundă decât se acceptă de obicei, spațiul geografic fiind și un spațiu cultural. Natura modelează spiritul, dar și spiritul își pune pecetea asupra naturii, transformând-o. Scriitorii importanți ai unei regiuni sunt doar cei care îi cultivă stilul, adică un mod specific de a fi în lume. Ceilalți, rezumându-se la aspecte mai mult exterioare (limbaj dialectal folosit excesiv, obiceiuri aduse în pagină doar de dragul etnografiei) nu sunt decât localiști.

Provincia literară este o noțiune ce nu poate fi ignorată. Dar ea are semnificație doar în măsura în care exprimă un anumit stil prin intermediul unor opere de valoare aparținând unui autor sau unui grup de scriitori exemplari. Deși se încadrau într-un anumit moment literar (expresie directă a unei „ideologii” comune), poeții optzeciști, de pildă, se diferențiau după criterii geografice. Dacă Lucian Vasiliu ori Nichita Danilov exprimau moldovenismul, era clar și ardelenismul lui Ion Mureșan și Mircea Petean ori muntenismul lui Mircea Cărtărescu. Nu altfel s-a întâmplat cu prozatorii. Semn că tinerii autori au asimilat lecția modernismului, dar și pe cea a

tradiției. Ei sunt exemplul cel mai apropiat și concludent că a scrie în provincie nu înseamnă a trăi mereu pericolul ratării. Provincia singură nu este cauza ratării, căci nimeni nu este ratat de ceva ce se ratează. Apreciind că se poate crea oriunde și în orice împrejurări, Mircea Eliade scria că „poți trăi cea mai curajoasă morală la Focșani. Poți deveni un foarte mare poet la Buzău. Poți deveni un tot atât de mare romancier, sau filozof sau matematician sau revoluționar oriunde și oricând”[26].

La fel de adevărat este însă și faptul că centrul cultural (al unei țări sau al unui continent) a atras cu o forță aproape hipnotizatoare creatorii din toate epocile. Marii artiști, a săltați aici de numeroase formule expresive, găseau puterea de a-și exprima doar propria lor matrice artistică, influențată ho tă ră tor de spațiul geografic și cultural în care s-au format. Trăind la Paris, Brâncuși a revoluționat sculptura secolului nostru folosind elemente specifice artei populare românești, în timp ce Panait Istrati îi impresiona pe francezi cu *Kyra Kyralina*, *Oncle Anghel*, *Les Haidouks*, sau *Chardons du Baragan*. Același fenomen s-a întâmplat, mai aproape de noi și cu Paul Goma, Virgil I Gheorghiu, Vintilă Horia, Mircea Eliade ori cu încă atâția alți scriitori ai exilului românesc. Mulți dintre cei rămași în țară au văzut în București șansa afirmării lor. Ajunși aici, tot propria lor geografie spirituală le-a „dictat” creațiile cele mai importante. Așa s-a întâmplat cu Marin Preda ori, și mai edificator, cu Sorin Titel. Cât timp a fost „provincial”, Sorin Titel a experimentat mai multe formule narative. Când s-a stabilit în capitală, ambianța locurilor de baștină l-a cucerit în totalitate, apărând astfel ciclul său epic cel mai durabil. Este evident că geografia literară nu înseamnă provincialism, ci o șansă în plus de a descoperi bogăția spirituală a unei națiuni.

II. SPĂRTURI ÎN REAL

„Insul face parte din categoria zăpăciților (fără remediu) și e bolnav de literatură (tot fără leac). E, altfel spus, un scriitor adevărat, care trăiește ca să scrie și scrie ca să trăiască. La el, o zi fără un rând scris e o culpă gravă pe care o ispășește prin nopți date-n alb. Poartă ochelari și e gata oricând să se împiedice pășind chiar pe un drum neted; vede, în schimb, cu o rară putere de pătrundere întortocheate căi labirintice (și literare), iar fraza-i viguroasă, umblă slobodă și mândră pe orice fel de teren (al prozei). [...] Uită nume de persoane întâlnite întâmplător și de aceea „inventează” eroi (memorabili). Se rătăcește cu perseverență în orice oraș pe unde-l poartă drumurile, dar are un drum al său în literatură, care se cheamă program și de la acesta nu s-a abătut niciodată [...]. I se năzar peste tot părelnice mori de vânt; după ce le spulberă, în locul lor înalță construcții durabile, ce poartă nume precum *Martorul*, *Pietrele*, *A treia zi*, *Spitalul*, *Efectul P*, *Ucenicul vrăjitor*, *Maximele minimele* ori *Castelul albastru* (...) [1]. Nu e, vai, un adept (declarat) al (doar) supra –, sub – și intertextualismului, nu mănuieste numai metalimbajul, nu practică (restrictiv) auto referențialitatea” și se numește Gheorghe Schwartz. Lugojean strămurat pe malurile Mureșului, el a devenit unul dintre cei mai valoroși și combativi prozatori ai grupării arădene, cerc de scriitori cu împliniri deosebite. Pătimaș devorator de literatură, dar și sensibil arhitect al visării epice, Gheorghe Schwartz face parte dintre autorii robiți paginii zilnice, ceea ce și explică o operă deja bogată pentru un prozator abia trecut de 50 de ani (născut în 1945).

După debutul cu romanul *Martorul*, aducând în prim plan frământările și opțiunile unui medic psihiatru (Poolo) într-un răstimp istoric plin de convulsii, scriitorul a reușit să găsească filonul de aur al prozei sale tocmai în spiritualitatea complexă a orașului pe care l-a părăsit din rațiuni profesionale. Se dovedea încă o dată că Lugojul e un oraș care își învâluie locuitorii cu aureola nostalgică a reîntoarcerilor măcar imaginative. *Pietrele* (1978), *A treia zi* (1980), *Spitalul* (1981), *Om și lege* (1987) sunt elemente care compun o puternică și expresivă saga lugojeană, antrenând în curgerea sa epică un secol din viața așezării de pe Timiș. Despre stricta localizare a acestor cărți, cel mai îndreptățit să vorbească este chiar autorul: „În aceste cărți acțiunea se petrece în Lugojul meu natal, oraș care, prin prisma amintirilor mele subiective, nu trebuie neapărat să se suprapună întocmai Lugojului văzut de alții. Sau trăit de alții. Dar este un punct de vedere în legătură cu un lucru controlabil obiectiv. Spun aceasta pentru că în literatura noastră (și nu numai în ea) se scriu numeroase cicluri romanești fixate în spații care aparțin exclusiv de imaginația autorilor și trebuie să recunosc că de multe ori avem de a face cu reușite notabile. Eu mi-am ales un loc bine determinat istoricește pentru a îngreuna puțin regulile jocului, deoarece, spre deosebire de categoria scriitorilor amintiți, eu pot fi mereu tras la răspundere de către cineva care a trăit efectiv în timpul și locul descris în roman. Aceasta mă obligă să fiu foarte cinstit. Pe de altă parte însă nu mă simt deloc încorsetat de oameni și locuri, încăpățânându-mă să cred că personajele create au trăit într-adevăr și încercând să-i conving și pe cititorii cei mai avizați de veridicitatea acestui lucru” [2].

În *Pietrele*, autorul coboară până la borna temporală a lui 1869, an în care Johannes Brahms venise în „locul pe care-l putem numi Lugoj”, încântându-i pe melomanii locuitori ai urbei. Această primă carte a ciclului, trasând câteva din liniile

de bază ale bogatei construcții epice, propune convenția romanului care se naște pe măsură ce „autorul” său găsește un însoțitor să-l asculte. Viorel Onea (producătorul textelor) și Sergiu Ionașcu (ascultătorul) formează un cuplu de „arheologi” narativi, puși să descopere și să explice rădăcinile unor personaje ce vor fi urmărite cu înrâncenare și plăcere în cărțile următoare. Cei doi nu eșuează însă între zidurile unui muzeu, ci caută un trecut încă viu: peste exactitatea datelor istorice se așterne (din fericire) broderia fină a imaginației care însuflețește totul. *Pietrele* este romanul genezei, al desprinderii unor personaje din magma nediferențiată a colectivității lugojene, romancierul dovedind că unele idei ale lecției balzacienne rămân constante fundamentale. Lucrurile povestite nu stau însă totdeauna între malurile unui realism cuminte pentru că „autorul” (Viorel Onea) se arată interesat și de aspectele care sfidează normalitatea. Gheorghe Schwartz pare astfel adeptul concepției că în orice fragment de realitate există un punct de rezistență mai slab în care se poate deschide o fantă spre lumea cuprinzătoare a fantasticului [3], canalele de comunicare între cele două planuri paralele nefiind vreodată obturate. Dacă Lazăr este figura tipică a omului de afaceri întreprinzător, „călcând peste cadavre” când e nevoie, banal negustor de cherestea, dar și mic tiran, Fitacek sau Vancu nu sunt doar niște apariții pitorești. Doctorul Vichente Fitacek se transformă în excentricul Fitacek – Bufnița din pricina insomniei niciodată vindecate, slăbind îngrozitor de mult din cauză că „noaptele nedormite rodeau din el ca apa dintr-un mal”. Vancu cel Roșu, „fiul lui Vancu Somnambulul, hoinar nocturn din tată în fiu” nu are nevoie decât de o singură oră asemănătoare cu somnul, răstimp care era mai mult un soi de paralizie. Sunt câțiva oameni care nu se puteau uita pe ei înșiși, absorbindu-se în vis, ci alternează, halucinant, doar stările de veghe. Procedeul emblematic al textului devine instaurarea unei atmosfere de margine a realului, în care orice deviație de la

obișnuit nu alarmează însă prea mult. O bătrână doamnă Gorunescu își permite chiar, din când în când, să moară, dar moartea nu pare impresionată și o... respinge. Re înviată, bătrâna se smulge din starea larvară și cu un ton de oracol, prefigurează elemente viitoare, anticipând chiar și existența unuia care va scrie despre acele evenimente. Dacă admitem că fantasticul nu e fantastic „decât dacă se înfățișează sub forma unui scandal inadmisibil pentru experiență sau pentru rațiune” [4], atunci aceste apariții ori diferite întâmplări nu fac decât să consfințească existența unui cod între limitele căruia ele se dezvoltă firesc.

Carte deosebit de ambițioasă, volumul descoperă un autor trăind dramatic imposibilitatea unei opțiuni decisive. Prins între polul fantasticului și cel al realului, scriitorul resimte cu acuitate imposibilitatea mariajului lor. Făcând abstracție de paginile introductive (incredibil de convenționale), prima parte promite un roman excelent, stând sub tutela cuprinzătoare a registrului fantastic, chiar dacă poleiala pare uneori atrăgătoare. Adnotată, parafrazată, istoria ajunge un ghem de pretexte pe care autorul le folosește pentru a spori teritoriul neobișnuitului. Cronica orașului nu mai înseamnă un șir de întâmplări înfipite într-un traiect istoric, ci încercarea de a combina expresiv două viziuni aparent ireconciliabile. Abaterea marchează neîncrederea autorului în capacitatea sa de simplu cronicar, personajul—„autor” (Viorel Onea) lăsând misiunea în seama altora care fac tot ce pot pentru a contura chipul adevărat al orașului. Urbe despre care au mai scris, numai în ultima vreme și din aceleași rațiuni de autenticitate, Anișoara Odeanu, Nicolae Breban și Sorin Titel. „Aproape toată lumea, toate personajele romanului caută autenticul lugojenesc, scriu istorii, uneori intermitent, ca doctorul Fitacek, sau se ocupă de arborele genealogic al locuitorilor, ca Vancu cel Roșu” [5]. Pe un fundal, desigur, specific, drapat de mirosul de fum al toamnei de parcă toți locuitorii își pregăteau sobele pentru iarnă în aceeași zi, se

proiectează un orașel în care se petreceau foarte puține lucruri reale. Nimic scandalos în faptul că un tăbăcar se pomenește în veșminte de maior, în timp ce săracii își întemeiază un adevărat vad pe Strada Invalizilor, teritoriu fabulos din care s-ar fi putut naștere pagini memorabile. Pentru virtuțile sale contextuale nu putea lipsi și un Curriculum vitae), volum tipărit în MDCXVIII), având particularitatea cu totul stranie, „de a-l plasa pe cel ce-l răsfoia în miezul evenimentelor descrise în așa măsură, încât cititorul apuca să trăiască în realitate) cele pe care le afla din text”. Chiar și peste cei care trăiesc într-o realitate strict determinabilă adie uneori aripa fanteziei. Pitorescul doctor Jager nu se poate lipsi de scufundarea sa zilnică într-un hârdău cu apă clocotită, care ar răpune pe altcineva, iar domnii Raica și Stein formează un cuplu donquijotesch, vrând să transforme Timișul într-un mare canal navigabil.

Partea a doua face un salt temporal până la 18 aprilie 1925, deși personajele nu par să resimtă vreo modificare biologică prin trecerea bruscă a 56 de ani de la menționarea lor anterioară. Din păcate, scrierea abandonează perspectiva seducătoare prefigurată la început, fantasticul stingându-se în atmosfera realistă infuzată acum cu stăruință. Deși balzacian, romanul nu-și pierde cu totul interesul. Rămâne însă amăreala unei promisiuni neonorate. Timpul dilatat al trecutului e înlocuit de unul aservit repeziciunii clipei. Într-o vreme când bântuia o nerăbdare molipsitoare ca o gripă, ies în avanscenă, oamenii de acțiune, personaje care nu se împiedică în hățișurile conștiinței. De la insolitul unor fapte și personaje se trece brusc la reflectarea relației dintre puternici și slabi, pe care însă o analizase mai adânc Nicolae Breban, prozator pe care Gheorghe Schwartz îl urmează în această parte [6].

Personajul care strânge acum în el toate liniile de forță ale cărții este Lazăr, apariția perpetuată și în celelalte volume. Direct prin forță sau prin viclenie, el era obișnuit să acționeze,

înlăturând cu rapiditate orice gând muștrător. Sigur de sine, bun cunoscător de oameni și șef prin definiție, Lazăr întregește fericit galeria literară a negustorilor atinși de patima înavușirii. În preajma lui se poate sta atât timp cât îi ești client, ori dacă împăunatul chereștegiu are vreun alt interes. Puternic, chiar dictatorial, ajunge pentru ceilalți o adevărată fascinație demonică. Cei din preajma lui fac tot ce pot ca să scape din cercul hipnozei sale pentru că omul îi și dezgustă. În această privință, Veta, nevasta sa, cât și Rusan, cumnatul asociat, sunt niște fluturași copleșiți de o lumină prea mare, Doar Amarilli, amanta, își permite să-l sfideze, amendându-i mitocăniile. Până când în oraș reappare Luca D. Hortensiu, ins care la 26 de ani își dădea deja aere de mic stăpân. Privindu-l pe Luca, Lazăr se vede pe sine însuși ca într-o oglindă, iar rezultatul nu poate fi decât excluderea. Cuplul celor doi oameni reprezentând fețele puterii se va reîntâlni și în romanele următoare, amânând rezolvarea tensiunii dintre ei, ceea ce nu face decât să amplifice starea conflictuală până la punctul de cumpănă al înfruntării.

Cartea pune în evidență și puternica înclinație dramaturgică a autorului. Personajele se caută cu înfrigurare prin toate ascunzișurile romanului, stau ore întregi pe sub streșinile caselor sau în fața unei cafele numai ca să-și satisfacă excesiva limbuție. Dialogul este folosit în așa măsură, încât uneori ai impresia că totul s-a transformat într-o rapidă succesiune de scene ale unei piese de teatru.

Chiar dacă în spărturile realului mai încolțește câte un bob de fantastic, Pietrele) (simboluri inițiatice dar și elemente desemnându-i pe locuitorii ce nu se dau duși de pe malul Timișului) „este un roman ratat din cauza unei ambiții excesive” [7]. Nu însă și o carte oarecare.

Înclinația dramaturgică a prozatorului este susținută de romanele următoare ale ciclului, când importanța dialogului pare covârșitoare și, de n-ar fi câteva „piedici” de netrecut, cadrele epicului s-ar deschide către cele ale dramaticului. Pe lângă

faptul că unele capitole sunt adevărate scenete, autorul însuși contribuie la argumentarea ideii enunțate. Folosirea unor termeni expliți nu lasă nici un dubiu; „Penescu, un alt personaj al acestei piese), se învârtea ca un somnambul prin cafenea”, „Să se gate cât mai repede actul) ăsta”, își zicea Lazăr (...)” etc. etc.

Procedeul nu e fără urmări. Acțiunea dobândește fluentă și limpezime prin ritmul alert, deși ar putea fi invocat pericolul căderii în superficialitate din pricina obturării componentei analitice. Ceea ce totuși nu se întâmplă, pentru că Gheorghe Schwartz reușește să găsească dozajul optim. Prin dialog, epicul suportă deliberat acțiunea corozivă a fărâmițării ori a medierii, factori care însă nu perturbă construcția romanului.

Spre deosebire de *Pietrele*), romanul *A treia zi*) își revendică unele trăsături ale clasicismului: claritatea și fluentă juxtapunerii „scenelor”, timpul strict încadrat în între limitele unei singure zile, crearea unor personaje bine individualizate care nu scapă prilejul de a acționa în conformitate cu un cod foarte atent constituit. Neavând prilejul să evolueze de-a lungul unui amplu segment temporal, personajele își consumă combustia internă doar într-o iernatică zi de luni. O zi simbolică a începutului în care pulsațiile istoriei au alt ritm.

Știința teatrală a suspansului, ruperile de ritm, cadența dialogurilor generează o narațiune abil regizată al cărei țel „este demontarea mecanismului psihologic, social și politic prin care bună parte din lumea orașului e manevrată precum marionetele [8]. Deși aproape realist, romanul nu-și refuză, în această privință, tentația parabolei. *A treia zi* este romanul opțiunii tranșante, cu urmări adânci în conștiințe. O carte despre perplexitatea omului în fața unei limite pe care n-ar fi crezut să o vadă ridicându-se în fața sa. Brutalitățile de tot felul, bătăile, reuniunea unor legionari cât și o crimă absolut inutilă formează spinul care zgârâie până la sânge liniștita piele a atmosferei logojene. Întâlnirea legionarilor din salonul restaurantului

„Dacia” este nucleul întregii arhitecturi epice, în jurul său gravitând toate celelalte întâmplări. În acea zi de luni, pașii tuturor personajelor (cu vreo două excepții – Veta și Amarillei) duceau spre „Dacia”, adevărat forum sui-generis, în care orice argument al bunului simț era șters de aroganța și animalitatea cămășilor verzi.

În fața istoriei convulsionate, lugojenii sunt constrânși să ia atitudine, deși trezirea este adesea buimăcitoare. Chiar dacă unii nu prea știu să se orienteze, taberele sunt constituite tranșant: legionarii și ceilalți. Verzii creează o atmosferă de infantilism agresiv, în care murdarul lor joc „de oameni mari” este de fapt un prilej pentru a-și defula insatisfacțiile unei vieți mărginite. Cu toate că instinctelor li se asociază puterea sfidătoare a pistolului pus la vedere, ele nu sunt niște argumente care să-i impună pe scena istoriei. Scriitorul surprinde cu abilitate trăsăturile caracteristice ale portretului lor colectiv, trecându-i prin filtrul caricaturarului. „Băieți de treabă”, spiritul de haită îi transformă însă în niște bestii dezlănțuite, care nu se mai împiedică în nici un prag reflexiv.

Materia cărții ar putea fi raportată la unul din romanele importante ale anilor '70 – *Delirul* de Marin Preda. Ambele scrieri se referă la mișcarea legionară, moment de răscruce al istoriei contemporane, adoptând însă perspective diferite. În *Delirul* se îmbină radiografierea conflictului dintre Antonescu și legionari cu înclinația prozatorului către dezbateră filozofică asupra istoriei naționale în context european. Gheorghe Schwartz se arată însă interesat de reverberațiile aceluiași „delir” asupra vieții de provincie, de modul în care provincia reacționează la o diformitate istorică a centrului. Ambele cărți abordează implicit, și cu multă plăcere, tema puterii. O temă aproape inevitabilă în timpul obsedantelor decenii de după cel de-al doilea război mondial, reprezentând posibilitatea prozatorilor de a protesta, fie și „codificat”, față de anomaliiile sociale și politice pe care România era forțată să le trăiască. Din

perspectiva actuală, s-ar putea reproșa scriitorului arădean o viziune prea simplistă asupra mișcării legionare, lucrurile suportând în realitate multiple nuanțări. Relația legionari-ceilalți funcționează prea tranșant, procustian, grupul camarazilor fiind format doar din ratați cronici în fața cărora, pentru o clipă, dansează himera puterii.

În contrast cu „animalul verde” apar ceilalți vechi lugojeni, evidențiind capacitatea prozatorului de a individualiza, de a contura din câteva linii portrete memorabile, chiar dacă episodice. Aflat la o vârstă venerabilă, doctorul Jager corespundează cu morții orașului, risipindu-și astfel faimoasa-i colecție filatelică, în timp ce Vancu cel Tânăr se pomenește pe cap cu o ploaie de moșteniri care îl fac omul cel mai bogat al Lugojului. „Vânat” de toți, el nu prea vrea să afle ce este în jurul său și, ascuns în cele două etaje ale subsolului unui zgârâie-nori himeric, își macină timpul cântând la orgă. Raica încearcă să folosească ascensiunea pentru împlinirea obsesiei vieții sale și a domnului Stein: canalizarea Timișului. Din nefericire „contextul istoric încetează să mai fie favorabil utopiei, personajele angrenate în proiecte himerice sunt eliminate de intrarea în scenă a unor forțe agresive, a spiritelor primare” [9]. Moartea idealistului Raica este, desigur, simbolică. Visul este retezat de vârtejul timpului. Într-un astfel de climat supus crizei, numai Lazăr poate găsi o soluție convenabilă, care să-l protejeze de atacurile oamenilor aflați sub influența triumviratului Hortensiu D. Luca, medicul Comșa „cavaler al morții” și avocatul Covaciu, filosoful trăirist al urbei.

Semnificativ este și cazul profesorului Penescu, ilustrând categoria intelectualului retras din agora, incapabil să opteze pentru unul din termenii binomului acțiune-contemplare. Folosind armele moralei latine împotriva bandei de legionari, el este spectatorul neputincios al contaminării școlii de ciuma verde. Toate legile care organizau temeinic universul său sunt înlăturate, fiind înlocuite cu altele ce sfidează deliberat

pedagogia. Orice încercare a sa de reabilitare a conceptelor mai vechi (dar firești) nu se împlinește. Profesorul Penescu, ca și avocatul Nae Bârzu, ar reprezenta aici modalitatea în care reacționează intelectualitatea față de crizele istorice. Considerați ca niște oameni trăind între limitele unei lumi închise, în viziunea lui Gheorghe Schwartz intelectualii ilustrează doar nehotărârea, incapacitatea deciziei clare. Atitudinea este, desigur, unilaterală, dar și surprinzătoare la un asemenea autor.

Roman bazat pe investigația realistă, *A treia zi* este o fină analiză a unei colectivități ajunse într-o acută stare de criză, un tablou semnificativ desprins dintr-o amplă frescă socială. Ca să nu se dezmință, Gheorghe Schwartz optează pentru un final refuzând tocmai codul realist atât de folosit până atunci. Nelipsit de unele ecouri livești, sfârșitul fantastic-parabolic al cărții îl pune din nou pe Vancu în postura de erou cu înclinații escatologice: trecând prin zidurile caselor, el poate stinge lumina sângerie din camera „filosofului” legionar, coșmarul risipindu-se. Apar în această scriere și câțiva muguri ai absurdului, întrebuițați intens și mult amplificați în cartea următoare. Doctorul Comșa aduce „inovații” în secția spitalului pe care o conduce: pacientului i se cerea să-și dovedească și să-și răsdovedească genealogia într-un timp pe care nu-l avea la dispoziție, în vreme ce subalternii, înnebuniți de birocrăția la care fuseseră înhămați, nu mai pot agreea „ideea” ca medicii să funcționeze în raport de naționalitatea pacienților.

Amplă parabolă, *Spitalul* este o carte împlinită a scriitorului ajuns la vârsta maturității artistice și o reușită incontestabilă a generației sale. Gheorghe Schwartz a izbutit să zămislească o foarte convingătoare utopie negativă în care omul este pus să lupte cu limitele de jos ale propriei sale interiorități.

În timpul celui de-al doilea război mondial, oamenii vor să-și știe pielea la adăpost. Întreprinzătorul Lazăr găsește că ascunzătoarea cea mai sigură este spitalul orașului și, în schimbul unei sume considerabile, se internează acolo. Mulți

însă îl imită, așa încât saloanele încep să devină neîncăpătoare, urmăritorii și urmăriții întâlnindu-se pe aceleași coridoare. Dușmăniile din acest spațiu închis reiau și amplifică relațiile vieții de dincolo, a celei obișnuite. Spitalul devine oglinda răsturnată a societății, iar atmosfera ajunge atât de încărcată, încât cu toții tremură să găsească varianta cea mai bună pentru ieșirea din impas. Soluția categorică și „practică” o oferă însă Luca. Profitând de pasivismul celorlalți, el se declară supraom și, după ce revolta pacienților înlătură dominația medicilor hrăpăreți, el ajunge un adevărat dictator, înconjurându-se de un halou proteguitor, care îl transformă într-un simbol al tiraniei absolute. Urmând sloganul „cine nu mai crede este pierdut”, falșii bolnavi sunt constrânși să accepte o ierarhie tiranică. Se creează servicii complicate și inutile, în care orbirea, fanatismul sunt valori supreme. Tot ceea ce urmează nu este decât surprinderea complexului proces de proliferare a absurdului, de edificare a unei societăți aberante, care scapă din chingile timpului, alunecând înapoi în istorie.

Cartea lui Gheorghe Schwartz se raliază unei proze care face apel la unul din toposurile destul de întrebuițate ale literaturii moderne – locul închis (fie că este sanatoriu, casă, castel) și pomenirea [10] câtorva titluri nu pare chiar fără rost. Inimi cicatrizate), *Biblioteca din Alexandria*, *Castelul*, *Muntele vrăjit* sunt romane care, în unele privințe, nu pot refuza vecinătatea *Spitalului*. Scriitorul arădean întreprinde aici o necomplexată radiografie a mecanismelor puterii, o probă inițiativă în spasmele alienării, care strânge stabilimentul ca într-un clește, sufocându-l. Folosind cu abilitate tehnica retardației, autorul juxtapune tot mai multe întâmplări absurde: cititorul este astfel prins în angrenajul stupefiant al terorii din care nu poate ieși decât sub pavăza gândului iluminat că o asemenea cădere a umanului nu trebuie să se mai întâmple. Dacă Luca se simte bine în veșmântul, totuși, străveziu al dictatorului care ignoră prezența celorlalți, Lazăr încearcă să-și păstreze

nealterată luciditatea. Într-o atmosferă tensionată la maximum, el este singurul care dovedește că mai are și conștiința prezenței celorlalți), a celor care, deși acum tăcuți, vor fi mai târziu, judecătorii. Un astfel de martor al tuturor actelor pe care le face Lazăr este o figură impasibilă, postată în cadrul ferestrei dintr-un pavilion singuratic. La un moment dat însă, martorul nu-l privește pe Lazăr, semn că „răul de a fi acceptat o organizare nedemnă, chiar și temporar, l-a exclus din rândul ființelor civilizate. O nouă izgonire a Omului din Paradis, curabilă doar printr-o Nouă Istorie” [11].

Om și lege (1987) marchează încercarea autorului de a-și apropia o nouă modalitate epică. Dacă în cărțile anterioare se miza foarte mult pe virtuțile unei narațiuni curgând într-un ritm debordant, acum apele epicului se mai izbesc, la anumite intervale, de stavilele puse în cale. Cele opt capitole sunt străjuite de patru interludii, dând naștere unei structuri contrapunctice care vrea să justifice, fie și didacticist, adevărul comun (întărit printr-un citat din E.R. Dedds) că omul trăiește simultan în două planuri, în vis și în viața reală. În epicul acaparator, ce are suspans-ul unui veritabil policier, Gheorghe Schwartz ridică insule de liniște în care colcăie gândurile reprimite ori neîmplinite ale realității. Ar rezulta de aici o tensiune benefică pentru compoziția cărții, dar echilibrul este stricat prin modestul interes epic al interludiilor în care se năzuiește pătrunderea în viața onirică a personajului central – Ladislau Pietraru. Numai acesta este spațiul în care se poate apropia și discuta cu Ea, daimonul său, fiind convins că va fi ferit de moarte atâta vreme cât femeia îi va mai apărea. Inaccessibilă, dar ocrotitoare, Ea este lumina în care bătrânul avocat vrea să-și arunce singurătatea. Înconjurat de cărți, el le asimilase seva, iar când imaginația începea să completeze ceea ce văzul nu mai putea desluși se producea evaziunea, căderea în trecut, într-un secol al XIII-lea în care avea familie, prieteni, slugi, știind tot mai multe procedee de a deveni Benjamin sau

Ben Joske, un zadig ce nu avea decât hainele de pe el, dar care dispunea de întreaga avere a tuturor celor din jur, un învățat. Multe pagini sunt prea învelite în ceață pentru a sublinia doar nepotrivirea evidentă dintre realitatea trăită de Pietraru și cea imaginată sau pentru a ajunge la concluzia ușor dezamăgitoare că „Labirintul nu e decât în noi”.

Interesant este însă și ceea ce se petrece dincolo de pereții gelatinoși mărginind trecutul. Dacă interludiile comprimau exprimarea epică a unor destine, capitolele dezvoltă (cu multe imixtiuni ale registrului dramatic) devenirea personajelor. E latura în care autorul își arată marea sa înzestrare și care l-ar putea duce la împliniri remarcabile. Prin intermediul câtorva personaje care se rețin imediat, prozatorul reușește să descrie unele aspecte esențiale din viața aceleiași așezări de pe Timiș în momentul când mari transformări istorice antrenează și radicale schimbări ale structurii sociale. În jurul tribunalului foiesc mulți oameni, unii încearcă să-și certifice vreo iluzie, alții să descâlcească ștele vreunei afaceri ori doar să simtă modificările atmosferei de pe coridoarele instituției. Din romanele anterioare mai supraviețuiesc câteva personaje prin care prozatorul realizează o expresivă pictură socială a orașului de provincie, folosind tot ceea ce are el mai tipic. Deja foarte în vârstă, pitorescul domn Jager continuă să-și risipească faimoasa colecție filatelică trimițând morților scrisori cu timbre foarte vechi, Rusan își cultivă cu stăruință mania de o viață, legalizându-și actele în zeci de exemplare pentru a fi pregătit, ca orice lugojean vechi, să înfrunte orice situație, în timp ce Fitacek continua să nu-și găsească noaptea odihna. Cândva personaj de prim-plan, influentul Lazăr nu mai are siguranța și îngâmfarea de altădată. Atins profund de măsurile naționalizării, nu i-a rămas să facă decât comerț cu fantomele trecutului. Acestora li se alătură personaje noi, fiecare individualizat cu mîgală. Doctorul P, conduce secția de „nervi” a spitalului și folosește o cronică fantezistă pentru a-și testa pacienții, iar Rodica Roșu, o

soră medicală, orbită de dragoste pentru el, vrea să-l prindă în mrejele ei. Condamnat să suporte infirmitatea unei coloane frânte, Ladislau Pietraru trăiește între vid și realitatea cenușie a fiecărei zile. Prezența absolut seducătoare a romanului este însă Rotofeiul, personaj din stirpea lui Joseph Svejik și Sancho Panza, omul capabil oricând să debiteze câte o întâmplare la capătul căreia să se găsească o morală buimăcitoare.

Aceste personaje sunt transpuse într-o intrigă polițistă. Un fost jandarm, Alexandrescu, reușește să se interneze în secția doctorului P pentru a scăpa de amenințarea arestării. În aceeași zi este însă omorât. Recunoscând în Alexandrescu un vechi tovarăș de celulă, istețul Rotofei se informează cu rapiditate și reușește să-l descopere pe criminal, un pacient cu oarecare înclinații artistice, dar având accese distructive. Pățit, bravul Rotofei nu destăinuie însă nimic și după ce o găsește pe doamna Iovănescu pentru care avea un comision, pleacă din oraș fără a-și mărturisi adevărata identitate.

Dincolo de stratul în care ritmul tramei este subjugant pentru cititor, romanul își are și partea sa mai ascunsă, protejată cu destulă gingășie. În acest sens se poate spune că *Om și lege* este, de fapt, „o carte despre singurătate și despre posibilitatea de a ieși din singurătate și dintr-o istorie represivă prin fabulație și reverie” [12]. Cititor al lui Freud și Jung, Pietraru trăiește cu adevărat abia în preajma himerei sale, avocatul Suciuc caută simbolurile inițiatice ale picturii medievale, în timp ce fermecătorul Rotofei se ascunde în spatele propriilor sale cuvinte. Ca în tablourile cu subiect biblic ale vechilor maeștri, el iese în prim-plan și adună în sine însuși toate liniile de forță ale compoziției. Prezența lui este atât de luminoasă, încât ceilalți par copleșiți cu totul. Implicat mereu în miezul evenimentelor, el este figura tipică a însoțitorului modest, dar care găsește rezolvări surprinzătoare. Ceilalți nu rămân indiferenți față de ubicuitatea sa, dar par să accepte observația doctorului P. că „întotdeauna, în orice perioadă istorică, a existat câte cineva

care să stea ca o umbră în spatele omului. ăsta măcar [...] e simpatic”. Ca și în cazul lui Svejek, îngrădirile de tot felul care afectează viața altora devin, în ceea ce-l privește, libertăți asumate cu seninătate. Afișând masca tâmpitului iremediabil, el este de fapt un adevărat îmblânzitor al absurdului pe care îl transformă într-un inofensiv fapt comun. Întrebat dacă primise de mâncare pe când fusese arestat vreo trei luni la Viena, răspunde deconcertant: „– Nu ne dădeau deloc. Sau aproape deloc. Dar puteai să-ți cumperi. E o simplă gogoriță faptul că preventivii, fiindcă-și fac atâtea probleme cu viitorul lor, n-au poftă de mâncare. Nevasta directorului adjunct ținea o băcănie. Puteai cumpăra de la ea tot ce doreai. Eu pot să zic, fără falsă modestie, că fiindcă aveam o asemenea poftă de mâncare mă bucuram de simpatia directorului adjunct. Cei care se încăpățâneau să fie toată ziua nervoși și care n-aveau apetit îl supărau pe director. Nu-i putea vedea. Directorul ăsta adjunct se numea Kolarov și avea concepția că un deținut trebuie să arate ca un porc. Ne și spunea că suntem niște porci: porcul Ivanov, porcul Petroff, porcul Vanici, porcul Steinbubell, porcul Popov. În celule ne puneă cică pe rase. Așa că un porc trebuie să mănânce. Care nu mănâncă îl tai. Eu, pot să spun, am fost întotdeauna un porc model”. Aruncat de întâmplările războaielor prin toate cotloanele Europei, din nordul Moldovei până la Viena, Buchenwald, Riga, Karlsbad, Amsterdam, Regensburg, Weimar, Novisad, Brno, Budapesta, Praga. etc. etc. el e soldatul care nu a luptat vreodată, dar a fost mereu împotriva dușmanului. Un pion sfidând tăvălugul istoriei printr-o indiferență scandalosă. Pentru peregrinările sale europene, el are pregătită, desigur, și o explicație: „Eu, vă rog frumos, am fost întotdeauna sub escortă. Nici de bilete de tren nu trebuia să mă îngrijesc”. Nereușind să termine clasa I primară, în armată a fost declarat tâmpit pentru că în orice situație el răspundea („Da, să trăiți!”), scăpând astfel de multe belele. Etichetarea aceasta a stârnit însă și dispute medicale. Dacă un doctor l-a declarat

cretin, altul îl considera debil mintal. („Domnul doctor Randt s-a și certat cu domnul doctor Diamant pe chestia asta. Două zile nu s-au salutat și eu le-am declarat la fiecare că ar fi bine să mai lase și unul și celălalt, că eu pot să mă prefac să fiu cam pe la mijloc, în așa fel încât să fiu și debil mintal și cretin. Dacă ați ști cât s-au bucurat amândoi. Au scris împreună și o lucrare despre mine”.)

Având o mobilitate extraordinară, era și omul unor contraste năucitoare. Cu toate că știa pe de rost mai multe sute de partide de șah, el prefera doar să chibițeze pentru că îl bătea și o fetiță. Toate astea îl determină pe doctorul P să-l numească „leit Svejck dintr-o ediție 1934”. Acest Rotofei ilustrează gândul că dacă Hašek a murit atât de tânăr, Ioseph Svejck a reușit să-i supraviețuiască, fiind, însă, într-o permanentă căutare a propriei identități. Situație dramatică în care personajul, resimțind povara propriei libertăți, caută să-și apropie o tutelă proteguitoare. Plângându-se că („în ultimul timp nimeni nu mă mai crede că eu sunt eu”) și somat să răspundă dacă este Svejck sau nu, el formulează un răspuns pe măsura structurii sale: („Vă rog să-mi permiteți să nu răspund la această întrebare pentru că e foarte periculoasă”). Chiar dacă este nevoit să suporte șocul trecerii dintr-o ficțiune în alta, își păstrează strălucirea intactă, dovedindu-se o adevărată arhivă pe două picioare. Trăsătură pe care o explorează din plin. În preajma sa, totul se transformă în mici povestiri, unelte ideale într-o strategie a extremei prudențe pe care o practică afișând supușenia, respect, reținere dar și plăcerea pătimașă a istorisirii. Mare actor, el nu-și refuză nici una din bucuriile jocului, dominându-și partenerii de dialog.

E încă o trăsătură care îl apropie uimitor de modelul scriitorului ceh. Ca și adevăratul Svejck, Rotofeiul a străbătut numeroase spații carcerale într-o vreme când eticheta de idiot oficial și-ar fi dorit-o mulți. În ciuda înfățișării sale umile și a statutului de perpetuă ordonanță, el este cel care conduce. Pentru orice situație are o soluție, fie ea și trăznită. Ca un bătrân să fie

dezvățat de a mai cere zilnic ciocolată caldă, ca pe vremuri, el recomandă să i se dea farbă maro, împotriva frigului găsește că cea mai bună izolare termică a locuinței este tapetarea pereților cu ajutorul cărților, exceptându-le pe cele de poezii, pentru că au paginile prea goale și („nefiind așternute pe ele rânduri de litere, bate vântul prin ele”). Dacă vechii lugoieni încep să fie marginalizați de istorie și se complac în această postură, el trăiește cu nesaț plăcerea de a fi mereu în centrul atenției. Fie numai și pentru o zi, atât cât durează acțiunea acestui roman. Deși suspectat în permanență, Rotofeiul se comunică fără nici o reținere, având o încredere nemăsurată în interlocutor, chiar și într-o vreme când nimeni nu avea acest curaj. Din această pricină nici nu găsește pe cineva pe măsura sa.

Bravul soldat Svejik devine în întruchiparea sa lugojeană un personaj memorabil. Efectul P iese din seria lugojeană, dar nu își pierde din calități. Suspendat între jaloanele tradiției realiste și cele specifice literaturii sciene-fiction, romanul poate fi etichetat drept o apariție ciudată atât din pricina materiei tratate, cât și a modalităților narrative. La acestea se adaugă și artificul prin care scriitorul dă impresia că dezvoltă finalul încă de la primele pagini, fără însă ca interesul cititorului să scadă. Întregul roman este dominat de savantul Poolo, „personaj de talia lui Mefisto și Don Atanasios, fără a avea, însă, pornirile malefice ale acestora.”[13] Figură deosebită, pentru destui el era „un caz genial clinic, dar un caz clinic oricum”. Atins de aripa gloriei, se dorea mereu în centrul atenției, dovedindu-se insensibil la diversele contexte în care i se recunoaște strălucirea. Numai astfel se pot explica legăturile cu legionarii la un om care se însoară cu o evreică. Celebritatea sa vine din revoluționarele descoperiri pe care le-a făcut de-a lungul vieții: efectul P, teletransportul, mijloacele de supraveghere universală a vieții și a morții, dar „vrăjitorul” Poolo nu se mulțumește doar cu atât, ci încearcă să lupte chiar împotriva propriilor sale creații. Deși descoperitor al efectului P pe care l-ar fi putut

„mulge” până la sfârșitul vieții, el își bîcuiie cu stăruință epocala creație, convins fiind că acest efect nu este decât o eroare săvârșită de el însuși.

În paralel cu fragmentele din care se recompune biografia excepționalului om de știință, cititorul devine și martorul unei serii de teste care, în multe privințe, frizează absurdul. La capătul probelor nu apar decât două perechi de câștigători care, stînd în permanență în fața unui pupitru și manevrînd niște manete, pot interveni în așa măsură, încât să nu se mai moară pe planetă. Moartea este astfel limita supremă în fața căreia omul nu mai dezertează, ci încearcă să o stăpînească, alinîndu-și câștigurile tehnologiei. Aceste pagini în care omul vrea să-și depășească propria condiție dezvăluie un subtil analist al grupurilor din care, treptat, se ivesc cei câțiva aleși, personaje trăindu-și dramatic noua lor condiție umană.

Acțiunea prezentului (testele) și a trecutului (viața lui Poolo) sunt două blocuri epice care se îndreaptă unul spre celălalt, între ele apărînd o tensiune asemănătoare cu cea dintre două trenuri care merg unul spre altul pe aceeași linie. Realul și fantasticul își împletesc firele într-o țesătură epică interesantă, adesea pasionantă, romanul câștigînd în adîncime expresivă. În cele din urmă, protagoniștii revin la vechea lor condiție, reumanizarea fiind dictată de faptul că abandonarea matricii ar fi fost și un pas prea mare, neimaginat.

În ciuda unui ritm care, uneori, trenează, și această carte etalează calitățile de arhitect narativ ale autorului. Drumul unui timp spre altul, fragmentarea discursului în unități epice pe care cititorul e nevoit să le asambleze, relativizarea perspectivei, accentele contrapunctice, subsolurile încercînd să dea impresia de autentică reconstituire biografică sunt câteva din elementele unei meditații despre condiția și limitele omului.

În 1988 a apărut romanul *Cei o sută. Anabasis*, primul dintr-o serie de vreo șapte-opt volume pornind de la o premisă pe cât de simplă pe atât de insolită: cunoștințele unui individ

despre înaintașii săi se opresc după cel mult trei generații, prin urmare orice sentiment de filiație dispare când e vorba de strămoșii de acum câteva secole. și totuși, „un calcul simplu – spune autorul într-un scurt argument – este, însă în măsură să apropie sufletește cele mai vechi timpuri de noi. Dacă un bărbat zămislește viață în medie de la vârsta de douăzeci și cinci ani, înseamnă că într-un secol se succed patru generații. Într-un mileniu doar patruzeci. Aproximativ o sută de generații ne despart de cucerirea Babylonului de către Cyrus. Așadar, scurta noastră viață reprezintă un procent din trecerea aceasta, care până acum ne-a îngrozit prin dimensiunile ce ni s-au părut nesfârșite. Viața oamenilor ni se relevă astfel fără de margini prin bogăția extraordinară de evenimente istorice cu care este împănată din vremuri mai îndepărtate decât acceptăm prin instinct, dar și mai restrânsă prin apartenența noastră atât de nemijlocită”. Urcarea aceasta pe firul genealogic merită truda în numele speranței „ca dimensiune submersă, fundamentală a întregii istorii a omenirii”. Anvergura unui asemenea proiect nu poate decât să uimească. și totuși, surpriza nu este absolută dacă integrăm acest demers în contextul întregii sale opera de până acum, proza lui Gheorghe Schwartz fiind „dominată de obsesia timpului”[14]. În această inedită cronică de „familie” cel care își asumă accidentatul „anabasis este chiar cel de-al o sutălea, contemporanul nostru. Nu este nici istoric, nici narator; este doar un scrib care a pus pe hârtie viața așa cum s-a priceput începând cu anul 556 î.e.n. șirul povestirilor începe cu venirea pe ape a Primului, în ajunul cuceririi Babylonului de către perși, continuă cu eliberarea evreilor din captivitatea babiloniană, lupta de la Marathon, dezastrul perșilor la Salamina, conflictele dintre eleni, campaniile macedoniene, primul volum încheindu-se cu intervalul 242 î.e.n. – 183 î.e.n., atunci când a trăit Al Treisprezecelea, poreclit Katoptronos, adică oglindă. O asemenea întreprindere presupune un efort uriaș. Erudiția autorului este evidentă chiar dacă, uneori, e doar mimată,

transformându-se într-un simplu joc. Deși se desfășoară în vremuri mult poleite în aur, nici unul dintre cei Treisprezece nu este vreun personaj de prim rang. Gheorghe Schwartz continuă aici concepția sa din cărțile anterioare, manifestând preferință pentru anonimii din preajma mărimilor epocii. Istoria este astfel văzută din perspectiva celor din „umbră”, a însoțitorilor. Deosebindu-se frapant prin firile și îndeletnicirile lor, Cei Treisprezece sunt, de fapt, prototipuri întruchipând magul, negustorul, filosoful, astronomul, vizionarul etc. Nici realizarea lor artistică nu este egală. Ultimele patru parcă ni se impun cu mai multă pregnanță. Al Zecelea, împreună cu fiica dușmanului său, anticipează povestea lui Romeo și a Julietei. Al Unsprezecelea este susținătorul unor neobișnuite teorii despre pământuri și antipământuri, Al Doisprezecelea e un epileptic vizionar, în timp ce Al Treisprezecelea este făuritorul oglinzii cu puteri fantastice de pe Farul din Alexandria. Bazate pe relația speculativă dintre ficțiune și document, poveștile celor Treisprezece sunt atrăgătoare, chiar dacă uneori prea lungi, riscând să dizolve personajul. Primul volum al temerarului ciclu romanesc este „un joc de plăsmuiți ingenioase, exotice, ocolind inteligent aberațiile istorice”[15].

Volumele de proză scurtă – *Ucenicul vrăjitor* (1976), *Maximele – minimele* (1984), *Castelul albastru* (1986) sunt mici vacanțe [16] ce nu reușesc să se mențină la cota destul de ridicată a romanelor. „În afară de faptul că sunt bine scrise aceste exerciții de imaginație nu prezintă vreun interes deosebit” [17] pentru că stilul lor e sufocat de umbra unor modele greu de continuat.

Deși aparține unei regiuni în care ordinea „chesarică” a lăsat urme destul de adânci, proza lui Gheorghe Schwartz, prin absența stereotipiilor continuă, în alt plan, o modalitate expresivă specifică etnografiei bănățene – barocul. Nu e, desigur, primul care ar avea o asemenea „ascendență”. Cei dintâi pași în această direcție i-au făcut chiar întemeietorii

culturii bănăţene. Victor Vlad Delamarina îndrăzneşte să scrie dialectal, A.C. Popovici utilizează masiv proverbele populare, alături de aforismele marilor filosofi, în vreme ce compozitorii lugojeni se lasă vrăjiţi de vobletele aceluiaşi stil. Nu e lipsit de interes şi faptul că una din variantele cele mai complicate ale *Miorişei* a fost găsită tot în Banat, provincie ce „are ceva din căldura, din pasiunea şi excesul barocului” [18]. A susţine filiaţia directă între etnografia bănăţeană şi proza scriitorului arădean ar fi desigur o eroare. Totuşi, punctul lor de intersecţie este acceptarea barocului ca modalitate de creaţie şi, poate, ca mod specific de a fi în lume, trăsătură comună mai multor scriitori importanţi ai acestor locuri. Pomenirea numelui lui Sorin Titel este aici obligatorie. Blaga argumenta caracterul baroc al etnografiei bănăţene prin faptul că „invenţia formală n-a încremenit în câteva tipare stereotip repetate de o unanimă memorie sterilă ca în alte părţi” [19], fiind expresia unei imaginaţii în abundenţă izbucnitoare. Trăsăturile acestei matrici stilistice se regăsesc cu prisosinţă în proza scriitorului arădean. Nici una din cărţile sale nu are liniaritatea ca principiu al arhitecturii narative. Dimpotrivă. Toate se bazează pe tensiunea internă a organizării epice prin permanenta deschidere spre alte planuri. Între prezentul naraţiunii şi celelalte timpuri nu există nici o stavilă. În cea mai lină curgere epică a prezentului poate interveni oricând o cădere bruscă în pliurile trecutului pentru ca, după câteva pagini, apele să se liniştească din nou. Planul realului narativ glisează adesea către cel al fantasticului. E suficient doar un singur loc mai rar în ţesătura realului ca naraţiunea să adopte imediat şi firesc legile de organizare ale celui alt plan. Ba, uneori, planurile coabitează cu naturaleţe în aceeaşi pagină, împletindu-se. Deşi prăbuşit fizic, Ladislau Pietraru din *Om şi lege* se vede pe sine însuşi cu sute de ani în urmă, întâlnindu-l chiar şi pe ubicuul Rotofei care, bineînţeles, istorisea cu vobioşie despre peregrinările sale. Secvenţele realităţii se amestecă firesc cu „tablourile” memoriei culturale.

Trecând „podul de fier”, același Pietraru observă copiii care se distrau în apa înghețată a râului. Gândind și visând în modele, el asociază de îndată fragmentul de realitate cu tabloul lui Breugel, fiind convins că și pictorul „a suferit” cu coloana pentru că prea vedeau amândoi la fel”. Deși un personaj afirmă că „la Lugoj lucrurile sunt limpezi”, foarte multe elemente dovedesc contrariul. Aici păsările de pe ceștile de cafea puteau să-și ia zborul umplând cerul cu fâlfâit de aripi ca niște virgule albe și vii. Același lucru îl așteptau și pescărușii de pe ceștile dintr-o ladă încă nedeschisă. Nici telefonul doctorul P nu se lăsa mai prejos sunând, de multe ori, fără ca la celălalt capăt al firului să fie cineva. Toate aceste elemente îndeplinesc o altă exigență a scrierilor baroce – surpriza, chiar stupoarea [20]. Așa se întâmplă cu personajele matusalemice ale romanelor ori cu alte anacronisme temporale ca în scena cu săgeata trasă tocmai din evul mediu ce se înfige cu precizie în pulpa cuiva din timpul celui de-al doilea război mondial. O litografie poate mijloci drumuri în trecut, un pacient de la „nervi” îl ucide pe un bolnav închipuit pentru că nu-i era simpatic, un tăbăcar se pomenește maior, un altul pare să aibă un pact cu întunericul, un personaj ajuns foarte bogat se refugiază în lumea muzicii de orgă, iar o carte are particularitatea stranie de a-l plasa pe cel care o răsfoia în miezul evenimentelor descrise în așa măsură, încât cititorul apuca să trăiască în realitate cele pe care le-a aflat din text. Sunt numai câteva exemple care probează înclinația autorului către neobișnuit, ajuns factor al permanentei digresiuni [21], o trăsătură aparținând și ea barocului. Firește că proza lui Gheorghe Schwartz nu e, nici pe departe, o ilustrare a barocului, așa cum este *Istoria ieroglifică* a lui Dimitrie Cantemir, ori chiar *Țiganiada* lui Budai Deleanu. Ea nu satisface nici toate principiile acestui stil analizate de Jean Rousset în *Literatura în epoca barocului în Franța* sau cele cuprinse în *Barocul sau descoperirea dramei* de Alexandru

Ciorănescu. Totuși, la punțile stabilite până acum se pot adăuga și altele.

Instabilitatea structurală a barocului are ca reflex opere ce sugerează mereu mobilitatea, fluiditatea. Lumea este percepută ca o permanentă schimbare, căci totul trece sau moare. Din această cauză „pe latura conștiinței morale se consolidează sentimentul profund melancolic, elegiac, al vanității existenței, al caducității și ruinei universale, cu termen final moartea, imagine barocă obsedantă. Pe latura superficial-epicuree o înclinare pronunțată spre expedient, plăcere și satisfacție imediată, spre inconstanță și amoralitate, tipul simbolic al acestei atitudini, care sfidează toate criteriile etice stabile, autoritare, fiind Don Juan, erou baroc exemplar [22]. În cartea sa, Alexandru Ciorănescu apreciază că barocul se contituie și se perpetuează ca urmare a existenței unei conștiințe dezbinată, a unei iremediabile tensiuni lăuntrice. Din punctul său de vedere, tipul uman specific este „el discreto” sau „honn ete homme”, „amalgam de virtuți mijlocii și calități practice. Pentru a fi cu adevărat discreto), trebuie să fii câte puțin din toate, fără să fii precis ceva. Principala sa trăsătură este o anumită dorință de a rămâne mereu într-o umbră favorabilă”[23]. Privite din această perspectivă, câteva din personajele lui Gheorghe Schwartz dobândesc astfel noi dimensiuni. Avocatul Ladislau Pietraru este o ființă retractilă, care a reușit ușor să se adapteze radicalelor schimbări istorice. Chiar dacă o parte a locuinței i-a fost ocupată de chiriași, spațiul foarte restrâns care i-a mai rămas l-a transformat într-un univers ocrotitor. E locul în care își permite să comită „delictul” visării și, în felul său, să protesteze. Boala lui de coloană îl obligă să privească mereu în jos. Din această cauză, universul său vizual se putea schimba ușor în funcție de propria sa dorință. Îi displăcea întâlnirea cuiva, putea să-l evite păstrându-și poziția „normală”. Dacă manșeta pantalonilor îi evoca în schimb o persoană pe care ținea să o vadă, nu trebuia decât să ridice

privirea. Infirmitatea devenea o mască utilizabilă oricând la nevoie. Iar el era conștient că masca nu îl va trăda. În cadrul barocului, trăirea defensivă este elementul complementar fastului, cuplul de termeni organizându-se după figura esențială a stilului-oximoronul. Pentru Pietraru, fastul este lumea trecutului, a visului mereu tonifiant, ascunzând cu grijă o leziune sufletească.

Dacă Don Juan trecea cu nonșalanță de la o iubire la alta, Rotofeiul manifestă aceeași mobilitate, trecând însă de la o poveste la alta. Imposibil de prins într-un portret static, el ne apare ca un actor desăvârșit, ce folosește pavăza măștii cu măiestrie. Reacțiile și acțiunile sale au ca efect surpriza, uluind mereu pe cei din preajmă. Pentru el, viața însăși era un joc ce permite confuzia dintre planuri și amestecul lor într-un vârtej acaparator.

Artiștii barocului puneau accent pe caracterul teatral, de spectacol al stilului, ca reflex al înfruntării ce se dădea între „scepticismul rațional” și „exasperarea sentimentală”. O asemenea viziune a vieții ca teatru se întâlnește în aproape toate romanele lui Gheorghe Schwartz, cu accent deosebit în seria lugojeană. Personajele însele sunt conștiente de această optică și își joacă rolurile cu dăruire. Ele se strâng într-o cafenea, într-un restaurant sau în altă încăpere și discută cu frenezie, se confruntă, apoi se răspândesc prin oraș, scriitorul urmărindu-le traseele până la o nouă întâlnire ce nu întârzie să se producă. Romanele devin astfel juxtapuneri de scenete ce ar putea prolifera la nesfârșit, zăgăzuite doar de pasajele cu tentă fantastică.

Talentat și foarte sânguincios, Gheorghe Schwartz are deja o operă importantă, cu unele personaje memorabile și cu un Lugoaj ajuns la o adevărată Yoknapatawpha. Simplu amuzament ori superstiție auctorială, toate cărțile prozatorului au titluri care se hrănesc din simbolistica cifrei opt. Ba, uneori, ating chiar

performanța lui opt dublu, așa cum se întâmplă chiar și cu numele autorului.

Scriind sub presiunea acestui simbol (ce e semnul infinitului) copleșitor, Gheorghe Schwartz străbate cu îndârjire drumul spre capodopera pe care, cândva, o poate scrie.

III. TENSIUNEA METAMORFOZEI

Unind talentul cu o înaltă conștiință a scriitorului rob în paginii zilnice, Paul Eugen Banciu a devenit destul de repede unul din prozatorii importanți ai actualității literare, chiar dacă nu toată suflarea critică a găsit nimerit să-l comenteze.

Construcții sobre, cărțile sale respiră aerul lucrurilor temeinice, născute dintr-o pasiune devoratoare, conjugată cu bucuria trudei migăloase. Scriitorul a reușit să îmbine armonios gustul povestirii îndrăgostite de propria sa curgere cu rigoarea constructivă, obligatorie pentru obținerea unui flux epic aflat între bornele coerenței. Dincolo, însă, de această simbioză fericită, valoarea prozei sale stă și în marea varietate a personajelor care corporalizează niște idei, îmblânzindu-le. Trimise spre un cititor, dornic să se cunoască pe sine oglindindu-se în alții, personajele lui Paul Eugen Banciu depășesc, cel mai adesea, statutul oamenilor de hârtie (simple curiozități de insectar scriitoricesc), fiindcă sunt proiecții complexe ale unui dat referențial lipsit de obstinată spectaculozitate. De la debut, până la cea mai recentă scriere, romanele publicate evidențiază mereu plăcerea scriitorului de a trăi fiecare respirație a personajului, cât și o grijă aproape obsesivă ca aceste întruchipări să nu eșueze în zona superficialității. Pentru a nu călca în acest câmp minat,

prozatorul caută să-și sondeze cât mai adânc fiecare personaj, însă fără a se îneca în mlaștina unui psihologism epatant, steril tocmai prin supralicitare.

Această certă vocație de scriitor apare încă de la debutul său cu romanul *Casa Ursei Mari*. O copertă neutră, căci e de serie, o fotografie din care te privesc iscoditori doi ochi mijiți, încercănați, un bărbat cu trăsături mature, asprite, și câteva rânduri de recomandare semnate de D. R. Popescu („un condei viu”), alcătuiau buletinul de identitate literară a noului prozator apărut în 1978. Volumul nu a însemnat doar o simplă formalitate editorială marcând intrarea în scenă a încă unui nume de la care se așteptau, mai ales, cărțile viitoare, pentru că el contura cu multă forță și curaj un topos literar distinct, ferit de aripa îndoielnică a modei. Citatul din Giuseppe Ungaretti ales drept motto („Între o floare culeasă și alta dăruită inefabilul neant”) ascunde, dar și dezvăluie câte ceva din substanța cărții. Preocupat de arhitectura narativă, ca orice adevărat descendent al prozei ardelenе, scriitorul structurează materia epică în trei părți, partea a doua având șapte capitole, câtă vreme celelalte două au fiecare câte un capitol. Satisfăcut de această contabilicească împărțală, cititorului nu-i mai rămâne aparent decât să-și illustreze singur calitățile. Confortul celui lenevit în ipostaza de simplu „privitor ca la teatru” este însă repede spulberat de aura metaforică în care prozatorul își îmbracă titlurile, de posibilele semnificații cuprinse în joaca (mistica) cifrelor, și mai ales de un stil puțin îngăduitor cu vreun compromis. Într-o epocă a tehnicinismului înrobitor, Paul Eugen Banciu caută să transpună în plan literar raportul ce se stabilește între un dat al trecutului, predestinat să rămână în raza tradiției, și magma clocotitoare pe care oamenii o poartă în ei ca să poată domina natura, transformând-o. Înfruntarea acestor semne contrare asigură o permanentă tensiune atât de benefică din perspectiva epicului. Oamenii cu nume scurt (Ghio, Vasî, Io) născuți în îndepărtate sate de la miazănoapte își găsesc în P.E.

Banciu un portretist dotat care a reușit să le înțeleagă viața, zdrobind crusta aparențelor și a prejudecăților. Personajul central în lumea aspră a lemnarilor din țara de piatră este, însă, Femeia Marii. Trecând prin sate, pașii săi îi făceau pe bărbați să-și lase casele și să o urmeze, ca într-un ceremonial de mult rostuit prin semnele vechimii. Din primăvară, până la venirea iernii, Femeia Marii devenea centrul lumii lor bărbătești, atrăgând, respingând, dar mai ales dominându-i cu forța ei de femeie singură trecută de prima tinerețe, dar simțindu-se proaspătă ca o fetișcană. Regulile acestui matriarhat sui-generis sunt însă încălcate atunci când „oamenii cu nume lung” urcă pe valea Râului Bărbat, trebuind să înceapă lucrările pregătitoare pentru construirea unei hidrocentrale. Firește, în cabana tăietorilor și pe potecile lor apar șoferi, tehnicieni, șefi de tot felul, oameni noi care vor să schimbe într-un timp scurt o vale la care lemnarii socotiseră că vor trudi o viață. Din acest punct s-ar părea că romanul nu face decât să se înscrie într-un lung șir de cărți cenușii, care au compromis o temă specifică epocii și mult îndrăgită de organele propagandei oficiale – lumea șantierelor. Atent mereu la distanța care separă romanul de reportaj, scriitorul reușește să evite racilele unor predecesori, convertind patetismul găunos în firescul unei narațiuni despre cele două colectivități, tensionând niște relații care, până atunci, fuseseră întâmplătoare. Puntea pe care pășesc unii spre alții se ivește însă din dragostea lor comună pentru povestire, întruchipare spirituală a unui spațiu aflat sub tutela rostirii. Deși au mentalități opuse, armistițiul povestirilor dovedește că cele două comunități se revendică din același strat uman străvechi. În serile lungi ale iernii, fiecare personaj descoperă (ca în prestigiosul model din Hanu Ancuței) că are de spus celorlalți măcar o întâmplare semnificativă pentru trecerea sa prin lume, expresie directă și a încercării de a se măsura cu puterile ascunse ale cuvântului. Chiar dacă Ghio, Vasî, Io și ceilalți încă mai credeau că cei „care au nume lung și au nevoie de el se cheamă

că-s slabi, că numai ăia moi se reazimă pe ceva din afara lor, așa ca o părere să se creadă mari” artificierul Marga Nicolae izbutește să pătrundă în cercul tăietorilor după ce Femeia Marii îi acordă credit tot mai mare. Este un moment important al romanului pentru că, strecurându-se în viața lemnarilor, Marga va spulbera cercul tradiției lor, proiectându-i pe coordonate noi, abia ghicite cândva. În urma acestei rupturi, Femeia Marii iese din condiția de liant neutru al unor bărbați și se îmbibă cu aerul celei care își hrănește traiul din armonia familiei. Copiii, casa, bărbatul sunt reperele noului cerc câștigat în mijlocul căruia femeia răsare firesc, dar și simțindu-se copleșită de proaspăta alcătuire. „Parcă-s zidită înăuntru meu... Copiii îs ca niște rădăcini, te leagă de pământ să stai, să-i vezi, să-i crești. Cresc peste tine, așa cresc, și tu te surpi sub ei, la picioarele lor și ajungi să te crezi în locul rădăcinilor și să-i ții tu locului cu sufletul. Acolo în rădăcină, ești mai aproape de pământ: așa-i mamă că-i bine??... O, doamne, că dacă n-ar fi fost bătrânii cu mintea lor așezată la rădăcină, lumea asta ar fi fost un cheag de furii care s-ar fi mâncat una pe alta...”.

Întâlnirea oamenilor pe teritoriul cuvintelor „ăi de ascultă, până la urmă, știu mai multe decât ăi de le spun că ei cred și le-adună, n-au altă treabă decât să le adune și să-și facă părerea” este dublată de un joc erotic care-l îndârjește peste măsură pe artificier. Abia când Marga ajunge la limita puterii de îndurare din pricina sângelui răscolit, femeia cedează. Copilul care se naște le pecetluiește legătura, însă fără ca între ei să se fi aflat multă vreme niște acte. Fuga bărbatului o convertește pe Femeia Marii, păstrând proporțiile, într-o Vitoria Lipan șantieristă.

Cartea începe tocmai cu întâlnirea, peste ani, a femeii cu Marga, când faptele trecutului sunt cernute prin sita explicațiilor și relația lor afectivă, atât de nehotărâtă, este întărită prin hârtiile obișnuite. Artificierul, „om uscățiv și iute, născut în Pantelimon și crescut la Satu Mare, șofer din prima dragoste și miner dintr-a

doua la Baia Mare și în urmă la Oravița” dobândise între timp gusturi orășenești, așa că femeia trebuia să suporte greutatea metamorfozei de la Marii la Mia, de la hainele ei țărănești la furoul de doamnă. Procesul nu e deloșimplu și ea pare să cadă pradă unei crize de identitate. Încercarea de a se regăsi pe sine în vechea lume a satului eșuează: „Satul se schimbasesc mult, și asta o stingherea: Nu-i mai al meu... și nici eu nu-s mai a mea (...) Maria Vigan, numai la școală mi-or spus așa... i-or spus ăleia de atunci”. Rezolvarea vine tot din partea artificierului. Forțată să primească un nume nou, ea se resemnează și-și dobândește liniștea dorită: „Rămaseră numai ei doi, înțepeniți, vase de lut golite de apă. Din colțul camerei, de unde-i petrecuse tăcut pe toți, Marga zise: Mia te cheamă! – Țsta-i numele meu de doamnă? – Marga tăcu o vreme, apoi se așeză la masă, ca undele apei după o piatră căzută. Și-n urmă: – De acu te cheamă Mia Marga!”

Pentru a ajunge la bucuria acestei liniștiri, femeie bătuse multe drumuri, întâlnise multă lume și răscolise numeroase locuri, adulmecând urmele lui Marga, care părea un om ce nu-și putea împlânta rădăcinile undeva. Zbaterea ei o împinge mereu în ochii oamenilor, care o judecă. Privită din unghiuri diferite, ea dobândește un portret complex, care o impune atenției. De teamă să nu cadă pradă sentimentalismelor ieftine (a căror culme i se părea scrierea vreunei poezii), Marga încercase la început să-i spulbere aura, văzând în ea „O femeie, la urma urmelor, ca oricare alta, cu nimic mai brează ba poate prea cu duhurile întrânsa și de aia mai altcum... o țărancă proastă care-nvață lumea și caută în ea nu semnele abecedarului, numai pe celelalte, uscate în ea ca noroiul de pe haine”. Mai mult chiar, o consăteancă nu pregetă să o înlătore din tagma femeilor: „Îi bărbat, de bună seamă că-i bărbat, cu sângele în pumn și cu viața în gât”. Cuvintele nici nu sunt prea harzadate din pricină că bărbăția lui Marga, robît băuturii, se mută întreagă în ființa

soției. și numai tăria ei reușește să-l salveze pe bărbat din mocirla în care se complăcea.

Singurul mod în care viața lor își putea regăsi matca firească însemna părăsirea provizoratului, adică a cabanei administrate după ce se înălțase hidrocentrala. Ridicându-și o casă și înconjurându-se de mărginirile unui loc al lor, ei intrau astfel într-un tipar străvechi, emblemă clară a vieții depline.

Din perspectiva arhitecturii narative, cartea nu este o revelație. În această privință, miza ei pare să fi fost aceea simplitate permițând conturarea cât mai expresivă a unor destine umane. Și așa însă, traseul epic nu este aservit liniarității, fiindcă legătura dintre partea întâi și partea a treia trece prin vază secțiunii intermediare, care nu e decât asumarea unor fapte rămase până atunci suspendate. Mai interesantă este transformarea discursului epic în nuclee de maximă semnificație și intensitate, moment marcând trecerea realității în ficțiune. Astfel, pentru un inginer cu veleități poetice, ajuns în București dar participant, cândva, la ridicarea hidrocentralei, întâmplările de la barajul Ana sunt transformate în legende pe care copiii săi le-au botezat: „aia cu ursu, aia cu podu, aia cu explozia, aia cu lupii, aia cu barajul peste morminte, aia cu artificerul”, epuizând în câteva cuvinte încercările emblematice ale generației anterioare.

Deprinzând și el gustul ciclurilor românești, Paul Eugen Banciu scrie o suită de trei cărți despre un teritoriu aflat undeva între brațele Carpaților, al cărui reper stabil e Burna. Se trasează astfel, direct sau indirect, un soi de istoric al unei așezări și al unor colectivități umane care dezvăluie câteva din mecanismele devenirii.

Carte a provinciei, *Sărbătorile* (1981) este și romanul vechimii, în care un nucleu uman se află cuprins între coordonatele îndepărtate și singuratice ale unui cătun, Ciulpău. Încă de la primele rânduri cititorul se izbește de marea densitate a textului ce își extrage puterea deosebită din intransigența

prozatorului față de tot ce este epidermic, față de faptele sleite de semnificații majore, autorul fiind convins că numai cu acest preț se poate surprinde chipul profund al satului tradițional. Cadrul în care se desfășoară cea mai mare parte a evenimentelor permite scriitorului să aducă în prim plan relații umane inedite, străine pentru generațiile mai noi. Dar aerul greu de relicvă, cominat cu atmosfera scorțoasă a unei lecții de etnografie nu răzbate în pagină pentru că prozatorul știe arta de a întreține o atmosferă romanească stenică, purificată de tentații deșarte.

Ciulpăul e o așezare trăind sub poala a trei dealuri, dincolo de care se înalță singurătatea munților. Viața satului este ritmată doar de două anotimpuri: dusul (primăvara) și întorsul (toamna) oilor, momente fundamentale ale unui ciclu reînnoit fără sminteală. Iarna, bărbații se încarcă cu căldura casei și se bucură de rosturilor sărbătorilor, în vreme ce vara satul rămâne aproape pustiu, fiindcă și femeile urcă spre pășunile de pe culmi după datină, ca să mai ostoiască dorul bărbaților. În această matcă arhaică, viața e un râu ale cărui etape oamenii și le asumă ca niște elemente firești, orice modificare a traseului obișnuit apărând ca semn al neîmplinirii, al haosului, efect al vreunui blestem. Prin glasul bătrânilor, aceste tipare devin adevăruri din dreptul cărora începe totul: „Să știți când omu-i tânăr are de împlinit două bucurii și două necazuri. Bucuriile-s ale lui și necazurile nu-s prea grele. Prima bucurie e să-și facă nunta, a doua – să-și boteze copiii. Necazurile cele două-s înmormântările bunicilor, pe care trebuie să le facă... După asta vin alte două bucurii, care nu mai sunt ale lor și două necazuri grele. Să-și însoare copiii și să-și boteze nepoții – astea-s bucuriile; și necazurile grele – să-și îngroape unul după altul tatăl și mama. Astea-s grele și pot surpa omul. Când le-ai petrecut pe toate astea apuci să aștepti și să vrei să ajungi nunțile nepoților și botezurile strănepoților, două bucurii care nu-s nici ale tale, nici ale copiilor tăi... Mai mult nu se putea. Așa, să știți și că toate celelalte bucurii și necazuri sunt date omului ca niște

pedepse venite de la păcatele celor bătrâni din neam. Că dacă-ți mor altcum, pe alt fir de soartă, se cheamă că nu-i așezare curată în cei ce te-or chemat pe lume”.

Comunitate strânsă în cercul tradiției, Ciulpăul înseamnă pentru cei din afara sa un spațiu cuprins de aura misterului: „Oricum, după o vreme se vorbea despre ciulpăoani că: ar fi jumătate om, jumătate oaie, jumătate câine și jumătate cal și fac parte dintr-o lume, în care rânduierile sunt așazate cu susul în jos și care, mai greu păcat nici nu se poate, au niște obiceiuri ciudate aduse dinaintea primei ordini puse peste pământ. La asta dascălul Cârnaț din Copadea (îl chema Cârnaț fără să se fi gândit cineva că ar fi putut să-i fie o poreclă), adăuga o instructivă poveste: cum că oamenii din Ciulpău, la potop n-au mai putut fi luați în arca lui Noe dimpreună cu celelalte orătării și, neajungându-i nici apa să-i prăpădească, nici Noe să-i salveze, au trăit o bună bucată de vreme pe o insulă care ținea atunci cât erau munții Croiții Slăveiului și Colții Fierii (insulă, petic de pământ în apă, explica dascălul) și se îndeletniceau cu pescuitul. Ciulpăul fiind pe vremea aceea un sat de pescari care habar n-aveau de oi. Și cum totul nu era decât o apă, într-o zi câțiva dintre Ciulpăoani și-au făcut o barcă mare și au pornit să colinde lumea. Așa au ajuns să dea de oi cu lână galbenă și le-au adus acasă. Din vremea aceea se păstrează obiceiul lor păgân pe care îl practică și acum... și cum orice, dacă e legată printr-un fir poate fi crezută, copădenii și săftenii au prins să se uite la ciobanii din Ciupău ca la niște adevărate minuni ale lumii, spunându-și după mersul sufletului lor: că numai aceia sunt oameni adevărați care în fața greului își țin locul și-l apără și mor pentru el, dar nu-l părăsesc”. Argonauți autohtoni, ciulpăoanii sunt mereu invidiați pentru oile lor și străinii, ori de câte ori au prilejul, caută să le fure câțiva stropi din puterea sângelui. Acești oameni ai muntelui ajunseseră la o foarte interesantă definiție a ființei și a lucrurilor, rânduindu-se concret și expresiv printre rosturile lumii. Liniștiți în privința așezării lor

temeinice, își puteau duce viața după fâgașul adânc săpat cu mult înaintea nașterii, pentru că fiecare dintre ei era posesorul unui ghid al vieții fără ambiguități. (it „Bărbatul era o poartă ca toate celelalte din ograda femeii care dădea spre ceva. Pereții casei nu dădeau nicăieri, țineau numai, atârnat de ei sumedenia de porți ale femeilor. (...) Lada de zestre era o poartă ce dădea spre fetie și copilărie și spre văduvie... Soba dădea spre iad, se vedea focul Gheenei și-i încălzea pe cei încă nu îndeajuns de păcătoși, plosca, ploștile dădeau spre sărbători, spre toate sărbătorile de-a valma cu tărâmul lor aburit și trist. Calălalte lucruri din ogradă dădeau spre trecut, oricum te-ai fi așezat față de ele, te scoteau în zilele de altădată... Bărbatul era poarta care dădea spre oi, câini și cai, dacă pierea bărbatul rămâneau câinii, rămâneau niște ușițe mici, caii, prin care femeile se strecurau în moștenirea de oi lăsată de bărbați... și mai erau bâtele, fluierile și topoarele, găuri mărunte prin care nu se mai putea strecura nimeni. Acestea se adunau în fundul de sac al casei, peste drum de femei, să le pândească liniștea, să le amenințe de uitare, de fiecare dată când le dădea ghes furia sângelui și ajungeau după o vreme, semnele blestemului – niște fundături închise care înțepeneau cu forța lor, pe rând, toate ușile din casa femeii, s-o zăvorască, s-o rupă de sumedenia de drumuri nefăcute, s-o înmormânteze de vie, pentru că femeile nu văd și știu alte porți spre lume decât acelea din ograda lor care-și au legăturile lor păgâne între ele și pot da răspuns la toate întrebările pe care și le pun. Dacă ograda n-avea copii arăta fără rost, ciuntită de porțile cele mari prin care femeile ar fi putut fugi oricând spre lumea ce venea, până la bătrânețe. Lumea ce venea era la fel cu cea care era, doar că se petrecea mai târziu și de aceea ultimele porți prin care-ți treci sufletul, la bătrânețe, sunt copiii. Altfel nu mai ajungi să mori, ci treci, faci ultimul pas spre porți și mai departe.

Fără copii îți cauți mereu porți amăgitoare, cât de multe, să te asiguri că nu ai îmbătrânit și-ți suspectezi toate obiectele din ogradă (vechile porți)... Acolo, în ogradă, își căutau femeile

răspunsul la rosturile cerului și ale pământului, după felul strâmb în care era pus în vreo dimineață urciorul pe sobă, din cioburile vasului, din funinginea sobei, din fluieratul vântului, din cântecul lemnului arzând, din şușotirea cariilor prin lemnul casei, din șindrila căzută...

Dar nici un semn nu putea să fie mai greu decât un obiect lăsat singur: o bătă, un topor, un fluier, uitate în fundătura casei [...] Mogu spune: „Pentru muieri toate câte se petrec în afara casei lor sunt străine [...] Când dau de nenorociri, muierile fug la biserica lor din ogradă, la semnele lor, și nu să afle alinarea sau iertarea, ci să știe mai degrabă decât se petrece, linia sorții, să se poată feri sau plânge. și dacă o află, rămân bete să asculte o vorbă: dacă dai de fluier, să-l întorci de trei ori în casă, apoi să-l duci ascuns în pădure, să nu-l vadă soarele, să-i sapi o groapă adâncă, să-l acoperi cu pământ și semn să-i pui..., și betejeala va fugi din casă și toate vor prinde să se împerecheze și să se înmulțească de două ori pe câte sunt... Minte de muieră!... Dumnezeu nu le știe pe astea. Dumnezeu e bărbat, cu fața spre munte, spre mare, spre cer și coboară pe pământ lângă femei, numai cât să doarmă. Pentru el, ograda e cetatea închisă în care trebuie să coboare și să stea numai cât să mănânce și să doarmă, să mai prindă puteri. și ca să fie primit în cetate trebuie să plătească cumva, și atunci iartă păcatele femeilor. și femeile nici nu vor mai mult de la el. Pentru toate celelalte sunt de ajuns semnele ogrăzii care au tot atâta bine și rău ca-n orice biserică... Astea-s muierile...” În numai două pagini, scriitorul a reușit să topească multe tomuri despre drumul omului prin timp însoțit mereu de trena lungă a credințelor și a eresurilor de tot soiul în care speră să deslușească semnele adevărului. Scriitura lui Paul Eugen Banciu mustește, în această carte, de astfel de semne ce contribuie la obținerea unei proze cu o înaltă încărcătură semnificativă, expresie directă și a aliajului fericit dintre o mare putere informațională și plăcerea rafinării stilistice.

Studiul comparativ al „realității” ficționale cu realitatea folclorică este nu numai instructivă, dar și cu totul revelator pentru surprinzătoarea stăpânire a unui număr impresionant de teme, motive și date fundamentale, care constituie registrul mitic al romanului. În orice punct al său, cartea se sprijină pe temeinicia unor aspecte folclorice, ratificate faptic de cercetările directe pe teren, încât autenticitatea nu este o simplă găselniță românească, ci o miză înaltă pe care scriitorul și-o asumă pe deplin. Ca și în Ciulpăul reconstituit cu multă aplicație, „omul vechilor noastre așezări vedea în casă un obiect nu numai material ci și spiritual, nu numai de întreținere a vieții cotidiene, ci și de promovare a unor valori spirituale tradiționale. Casa este în acest acaz o adevărată țesătură de legături spațiale, puternice rădăcini locale fac din casă și curte un fel de obârșie și formă determinantă pentru cele mai multe activități umane”[1]. Importanța casei este covârșitoare pentru că „fiecare locuință omenească este proiectată în Centrul Lumii”[2], ceea ce înseamnă trăirea în zona sacrului, a „realității absolute”. În această viziune, satul este o formă de organizare socială atinsă de aripa veșniciei, cu glasurile și ritmurile sale specifice, în care se împletesc datini, învățături și practici străvechi. În matca largă a înțelepciunii, așezarea își înfige rădăcinile adânc, trăgându-și neîncetat seva dăruirii. Pentru ca trupul satului să rămână mereu viu și tânăr, oamenii trebuie să încolțească în pământul unde s-au născut, să se pătrundă de șirul de străbuni pe oasele cărora își clădesc gândurile viitorului. Orice evaziune este sancționată prompt, fără milă, astfel încât tânărul să nu mai simtă gustul plecării spre alte locuri care nu au nimic din pecetea sufletului său. O „terapeutică” preventivă, fiindcă hotarul închide un spațiu apropiat, benefic, și deschide unul necunoscut, însemnând ființarea sub aspectul agresiv al neașezării. „Atunci a ajuns Goran, primul dintre ei, să-și pună rostul neamului în Ciulpău. L-a adus tatăl Mogului de peste munte pentru fiica lui și, ca să-l lege de Ciulpău, l-a bătut într-o noapte și i-a rupt fața

să se sperie oamenii de el și să-i fie frică și lui să intre între oameni. Să vrea să nu se mai miște din Croiță. Au fost nopți negre și picioare frânte până ce s-au născut ceilalți copii care nu mai știau despre bunicii lor decât că au plecat în lume, adică au murit. „Față ruptă”, Ioan Goran, avusese un singur fiu. Așteptă să-l vadă mare și însurat, atât se putu răbda, apoi nu l-a mai văzut nimeni din noaptea nunții fiului său cu Maria, una din fetele celui de-al doilea Pavel Pătruț. Aceasta i-a născut doi băieți, pe Ghițu și Vasile și, după ce aflase de la notarul Burnei sau de la careva din marii satului, că oile Mogului fuseseră lăsate copilului lui Față Ruptă ca să se spele de păcatul că-l slufise, Maria i-a mai născut o fată, pe Ana. Lui Goran, fiului, i-au zis “a lui Față Ruptă” până ce s-a născut al treilea copil, Ana. Atunci l-au iertat să nu-i sperie pețitorii”). Femeile găsesc însă și mijloace mai microase pentru înrădăcinarea bărbaților, iar motivația actului lor are resorturi adânci și subtile, vizând iarăși condiția omului: „Veta umbla prin casă, vorbea : «Lasă-l să te iubească, să uite de spaima urâtului din el, să-l rupi de urât... să-l legi de pământ prin copii, să-l faci om, să nu-l faci pasăre»”.

În mentalitatea acestor oieri, amestec de păgânism și creștinism, viața lor este nesfârșită. E adevărat, însă, că există o singură dată și un prag. Dar această limită nu este făcută decât ca să fie trecută, tulburându-i doar pe cei rămași în urmă. Ciulpăul lor zilnic, cu ciobani, femei, oi, câini și dealuri este dublat de Ciulpăul Întors, oglindă fidelă a acelui dintâi, dar din a cărui imagine rece nu te mai poți întoarce și nici nu mai poți privi înapoi. Vestitorul acestei lumi paralele este tot Mogu, vocea înțelepciunii: „Mogu le împuiase capul cu o poveste în care în satul lor, Ciulpăul, râurile, ce se întâlneau în spatele morii, casele, fiecare stau fund în fund cu altele, făcute spre altă lume, unde râurile sunt de pământ topit în fierbințeală, iar tot satul celălalt, care pentru ei era cu capul în jos, în lumea lui stătea ridicat spre miezul pământului. Un soare roșu rămânea întotdeauna nemișcat deasupra dealurilor, pădurilor și Ciulpăului

Întors, pe cerul de purpură de acolo ca la facerea zilei. Povestea se încheie prin : „Acolo vom sta, mai departe, în Ciulpăul întors și pe munții de acolo ne vom paște oile...”

Chiorul, mai copil, putea să întrebe, să fie lămurit cu toții, „Dar de la noi până acolo?” Mogul spunea: „E iadul, pământ și pietre reci și colțoase, de care nu pot să treacă oameni răi, n-au cum, pietrele pământului sunt strâmte și păcătoșii nu încap printre ele...” Atunci lua o cană și vărsa apa pe pământul ars din jurul focului. Spunea: „Cei buni ca apa, trec, se duc iute și ajung dincolo într-o zi. Atâta le trebuie, o singură zi, în a doua își caută casa pe care au avut-o aci în sat, își caută oile, acolo-s multe oi, mult mai multe decât aici, toate câte au pierit, că oile nu-s păcătoase; își caută câinii și până să-i vină și ceilalți din neam, cei fără păcate, urcă oile la stânele din Croița Întoarsă...” și tot Chiorul, de spaimă, mai întreba: „Mama zicea că popa Vasile a spus că oamenii se duc în cer, dacă-s buni, și-n iad, sub pământ, dacă-s răi, să-i ardă...” Mogu se supăra de fiecare dată când auzea numele lui Vasile. Îl supăraseră pe el popii totdeauna [...] Ce știe Vasile? Ce poate să știe despre lumea asta un om care-o cetit până s-o smintit despre altă lume?” [...] „Oricum, în sus sau în jos, cele două lumi tot una peste alta sunt... Aproape, habar n-aveți voi ce aproape...”

Scriitorul țese în spusele Mogului o întreagă tradiție populară, sporind adâncimea și vraja textului. După cum arătau și vorbele înțeleptului baci, distanța dintre lumea albă și țărâmul de dincolo este mai mică decât se crede. Drumul pe care pășește dalbul călător ajunge să fie puntea care leagă cele două țărâmuri, mijlocindu-le, o clipă, atingerea și având menirea „de a reface o armonie temporar compromisă”[3]. Într-un cântec popular, călătoria spre dincolo este impregnată de o viziune asemănătoare cu cea a lui Mogu prin fîrescul actului săvârșit, ceea ce dovedește originea comună a celor două reprezentări: „drumul de la noi din sat / până jos la sfântul iad,/ este scurt cât un oftat, / treci cântând peste un iaz, / sari în șagă un pârleaz, /

mergi ca gândul, / fluieri ca vântul / treci un câmp roșu de maci / nu vezi nici urmă de draci, / porțile nezăvorâte / se deschid deodată mute / și te soarbe o duhoare, / ce seamăn în lume n-are / besna suflet'ți apasă, / strigăte pătrund în oase) [...]”[4]. Deosebirea apare abia în modul cum este văzut iadul, loc ale cărui trăsături comune sunt caznele. Dacă textul folcloric ilustrează o bogată tradiție iconografică creștină în care dracii stăpânesc focul și diferite materii incandescente pentru a-i chinui pe păcătoși, povestea bărbatului din Ciulpău impune un iad rece, investit cu rol de filtru protector, un pieptene printre dinții căruia trec doar firele bune. Credința continuării vieții într-un alt plan și dincolo de pragul morții este străveche, numeroase descoperiri arheologice și studii erudite pledând pentru existența unei asemenea concepții. Sepulturele cu semnificație magico-religioase (unelte de silex, bucăți de ocru roșu), podoabele, ofrandele alimentare, înhumarea spre răsărit, „marcând intenția de a lega soarta sufletului de traiectoria soarelui, deci speranța unei re-nașteri, i.e. a unei post-existențe într-o altă lume”[5], cât și textele însoțitoare, având rolul de a-l ajuta pe cel plecat pe drumul fără de întoarcere să treacă peste toate încercările, dovedesc vechimea acestei concepții, păstrată atâta vreme în memoria colectivităților.

Imaginea Ciulpăului Întors reprezintă actualizarea unui rit funerar extins într-o arie care îi cuprinde, cel puțin, pe bulgari, polonezi, ucraineni și români, fiindcă brazda care se pune la capul mortului sau pumnul de țărână păstrat cu sfințenie de pelerinii plecați de pe locurile natale sunt simboluri ale unei proprietăți particulare sau colective, imagini reduse ale unui spațiu sacru în care ființa locuitorilor cunoscuse împliniri firești. În acest rit „este reprezentată simbolistic o proprietate a defunctului – grădina, ogorul ... – pe care el nu le părăsește, de vreme ce le ia cu dânsul, fie și sub forma aceea miniaturală. Astfel, – conform gândirii magice a rurarilor – mortul, deși pleacă pentru totdeauna, nu se desparte de ceea ce i-a fost lui

drag în viață: de pământul, pe care l-a stăpânit în câmp și l-a lucrat, de curtea și casa sa, de oborul vitelor..., cu un cuvânt de lumea lui din satul natal.”[6]

În viziunea lui Mogu, cei care ajung în Ciulpăul Întors sunt doar cei buni, asemănători cu unul din elementele fundamentale ale lumii – apa. În diversele mituri cosmogonice, apa e materia primordială, existând dintotdeauna și anticipându-i pe zei, cea în care se întorc, ca „răsplată”, morții fără păcate. țăranii morți din Ciulpău și lipsiți de vini trec prin undele Sâmbetei, apă care desparte cele două țărmuri, purtându-i spre viața de apoi. Bunătatea celor care se mlădiază după trupul apei scăpând de furcile Caudine își găsește un corespondent și în apa sfințită, mijloc magic de apărare încă din vremea civilizației mesopotamiene[7]. Moartea nu înseamnă pentru ciulpăoani o problemă insolubilă, fiindcă rezolvarea vine firesc, perpetuată cu sfințenie de la o generație la alta. Sfârșitul existenței terestre este un moment obiectiv, marcând despărțirea de un timp viu, propriu conștiinței de a exista în această lume. El este însă depășit de credința în saltul calitativ într-o eternitate, act integrator specific civilizației rurale, măiestru ilustrat de *Miorița*. În această viziune, „țăranul satului tradițional nu se desparte niciodată de permanență, adică de etern. El se simte și crede continuu într-o viață eternă, considerând absolutul ca o realitate”.[81]

Sărbătorile este un roman de mare adâncime ideatică, specificul lumii care face obiectul cărții neputându-și asocia decât o viziune romanescă scormonind mereu tiparele originare.

Mogu este un personaj emblematic. În el se decantează întregul fond de înțelepciune al ciulpăoanelor pentru că „fusese legiuitorul, dar el n-ar fi putut să se așeze niciodată ca mai mare peste sat deși nu-i ieșise nimeni din vorbă. Mogu reprezenta suveranitatea și slobozenia lor.” El era acea treaptă a vechimii pe care oamenii o respectau fiindcă vedeau în ea locul care mijlocea contactul cu rădăcinile, integrându-i astfel în matca

neamului. Legile sale erau replici pe care trecutul le implanta adânc în trupul unui prezent căutând soluții diferențiatore față de ce fusese până atunci. Întreaga viață a satului pare să se desfășoare după un ceremonial adânc încrustat în memoria colectivă a locuitorilor. Mogu este un spirit ubicuu, însoțindu-și consătenii în toate împrejurările vieții lor. Prezența sa este mai insistentă îndeosebi atunci când oamenii săi încap pe mâini străine: „A doua zi, Biserica luterană nu-și putea propti umbra pe clădirea judecătorei din pricina Mogului pus ca un nor între soare și pământ să-i asuprească pe burneni cu teama unei munci silnice pe viață.” Oamenii Mogului îi derutează pe orășeni din cauza tiparului diferit al vieții lor. Simptomatic în această privință este reacția unui burnean față de întâmplările petrecute la tribunalul orașului său, într-un) proces dintre doi ciulpăoani: „Femeia, fiica ăluia nalt, a spus tot ceea ce spusese cu o zi înainte, aiureli, amenințări împotriva tatălui ei vitreg... S-a sculat ăla mare cu aerul că are cumpărate deja toate clădirile ce stau în jurul judecătorei și a spus o poveste, alta, despre satul acela de munte... bancuri, domnule, bancuri apoi a lăsat să se înțeleagă că ucigașul era beat, speriat, nebun,... să-l scoată liber”. Parabolele lui Urvan, argumentele iscate dintr-un alt mod de a trăi sunt taxate drept simple cuvinte goale din pricina inaderenței orășeanului la niște argumente, care nu erau strict funcționărești. țăranii, de altfel, nici nu pun preț pe dreptatea impusă din afară și soluția finală aleasă nu face decât să se încadreze în deja puternicul cod amintit: „Tu mi-ai omorât băiatul! Eu te-am scos din ocnă! Ar fi fost prea ușor la ocnă pentru tine, ai fi avut oameni nenorociți, ca tine, dar oameni cu care să-ți împarți durerea... Te-am scos din ocnă să-ți afli neașezarea, să te știi rămas nepedepsit... Să nu te mai poți ispăși nicicum”.

Ciulpăul e o comunitate închisă pentru că era împrejmuit de vrajbe și blesteme, care nu se puteau îmblânzi decât în cercul strâmt al satului. Între taberele dușmane (ai lui Cure și a lui Ilașcu) stătea Ana, femeie ce părea blestemată să-și îngroape

bărbații. Ea este axa erotică a satului, dar și prăpastia în care de obicei, bărbații își pierd urma, trecând în Ciulpăul Întors. Ana este ispita (amoroasă dar și socială), ascunsă îndărătul unor măști pe care le știe mânui cu abilitate. Femeile reacționează prompt la neîmplinirea lumească a ei: „Ana-i o icoană de femeie căreia, Doamne iartă, trebuie să vină Cel de Sus să-i pună în brațe un prunc și să-i spună: No, acu ești femeie în regulă!”. Chiar dacă, uneori, prezența Anei este discretă, toate firele cărții se desfășoară în jurul acestei femei condamnate mult timp să suporte blestemul soților neașezați. Pentru frații soțului mort, ea reprezenta împlinirea unei datorii față de neam, știindu-se că după legea pământului, o femeie tânără rămasă văduvă revenea primului dintre frații mortului. Frumusețea Anei, dar și bogăția sa nu fac din ea o corvoadă pentru bărbații obligați să o ia de nevastă, ci un adevărat „obiect” al fascinației. Această subjugare formează țesătura cărții în care autorul reușește să prindă cu talent semnele expresive ale trecutului. Pentru femei însă, Ana rămâne mult timp un drac alb din cauză că nu a putut să fie la fel cu celelalte. Mirajul văduvei îi înfierbântă pe ciobani, capabili să meargă sigur spre moartea numai să-i fie în preajmă. Doar bătrânii frământați de timp izbutesc să alunge furtunile sângelui și să se gândească la felul cel mai nimerit în care să-și pedepsească dușmanii și nu e pedeapsă mai mare decât să treacă pe neamul dușmanului blestemul Anei.

Cercul comunității e rupt de apariția lui Urvan, un pescar care s-a lepădat de vraja mării neodihnite, încercând să găsească în Ciulpău puterea pământului nemișcător. Apariția lui în sat risipește aparenta liniște. Pentru că își ridică o casă pe locul unde arsese gospodăria Anei, fără ca cineva să fi pus foc, Urvan iese din limitele obișnuitului și oamenii îl așază printre întruchipările necuratului. Cine altcineva ar fi putut îmblânzi un loc blestemat: „Urâtul casei s-a mutat în el Mogule, Pătru a lui Urvan e mort, și-o venit pe urma drumului lui de altădată să-și caute casa și păcatele celor huliți din sat. Caută-l seara și-o să-l

vezi gol, cum urcă în patima zăpezii, până ce-l acoperă-n cămeșoi noaptea și se culcă cu el să-i facă prunci negri, câte unul pentru fiecare pod de casă și pod de șură și pod de șopru. Pipăie-l în creștet, când l-ai prinde. Pipăie-l și ai să-i găsești nodurile cornelor. El e! El e!” Urvan încearcă să-i scoată pe oieri din lanțul drumurilor lor de primăvară și toamnă, și, ca să vadă și altceva decât munți și dealuri, livezi și cețuri, le pune în drum ispita crâșmei, stricând datinile locului. Dacă Ana domina fără să facă nimic, Urvan caută în fiecare moment căile cele mai grabnice ca să și-i apropie pe săteni pentru a-i supune. Prinzând gustul licorii din butoaiele lui Urvan, oierii îi calcă pragul tot mai des și din pricina vorbelor sale meșteșugite. Ca un adevărat povestitor care se respectă, el are un ceremonial atent pregătit, bărbații ascultându-l cu deosebit respect. Cele câteva țoiuri date pe degeaba, dar mai ales tematica și tâlcul povestirilor sale îl urcă pe străin în poziția de stăpân peste un biet cătun, pierdut într-o lume ale cărei secrete Urvan părea să le fi găsit. „Filosofia” povestirilor sale despre mare și pești, despre femeie și locuri îndepărtate e subliniată chiar de el însuși: „Asta-i bucuria vieții [...] să te speli de păcate strângând, asudând apoi să te odihnești păcătuind pe banii care i-ai muncit!”

Spusele străinului nu rămâneau fără ecou, mai ales că ele contraziceau profund morala oierilor. Oamenii se arătau puternic modelați de locurile unde trăiau, iar diferențele păreau la fel de mari ca între valurile întinderilor de apă și valurile împietrite ale munților. Deși, în cele din urmă, Petru al lui Urvan e uns ciulpăoan, iar viața lui anterioară devine poveste, părăsindu-l, legarea sa de matca satului nu e însă deplină fiindcă altoiul rămâne un corp străin. Când moare, el este îngropat la hotarul satului, ca orice venitură, spre Burna, ca să-i apere pe oieri de factorii distructivi ai orașului. Aflând data exactă despre nașterea Ciulpăului și propunând locuitorilor tot felul de teorii care să le spulbere principiile adânc înrădăcinate, Urvan vrea să devină un stăpân asemănător cu Mogu, dar nu reușește să fie

„decât un Mogu întors”, adică o veșnicie decăzută la treapta puterii unor clipe: „Urvan știa de Mogu, de urma lui adâncă în sat, îi cunoaște legile și dreptatea aceea a lui, dar nu-i păsa de ele. Voia să pună alte legi, să aducă Burna cu ordinea ei în Ciulpău, să-i fie sceptru și coroană să-l ungă orașul ca vodă în numele puterii... Urvan nu voia bani, le știa gustul, îi avusese întotdeauna și nu le ținuse seama. Putere voia, una mică, cât marginile unui sat din inima muntelui, dar întreagă, cât n-o aveau nici primarul din Jira, nici cel din Jorinți și nici măcar Marcoș din Burna...” Deși nu se întâlnesc niciodată direct, Urvan și Mogu se înfruntă necruțător, romanul orânduindu-se și în funcție de aceste voci ireconciliabile. Vrând să cucerească lumescul, reperul absolut care trebuie dominat este Ana. Urvan și Ana devin poli între care se lățește neliniștea oamenilor și limpezirea apelor o vom găsi abia în ultimele pagini. Moartea lui Urvan și căsătoria Anei cu Mihai al lui Cure sunt soluțiile viabile ale unui conflict ce nu-și mai încăpea în maluri. Adevărat pilon al cărții, iubirea dintre Mihai și Ana „reprezintă reiterarea mitului lui Manole pe un traseu în care protagonistă este acum femeia”[9], inversare motivată de faptul că aici femeile reprezintă stabilitatea dar și spiritele deschise noului.

Foarte interesant în acest roman este și modul în care personajele convertesc date ale realului trăit nemijlocit în expresivitatea ficțiunii. Îndârjit de refuzul lui Mihai de a se căsători cu Veta, Pavel al lui Pătruț hotărăște să plece din sat împreună cu băiatul și fratele său, cu băieții acestuia, ca să se întoarcă peste cinci ani bogați, iar pe Veta să nu o mărite decât cu un domn cu cizme. Mersul lor prin lume înseamnă ieșirea din spațiul oblăduitor al satului, cât și pragul inițiativ pe care ciobanii, indiferent de vârstă, trebuiau să-l treacă pentru a-și demonstra bărbăția. După sorocul de cinci ani, drumul acestor picari involutari răzbate la suprafața gândurilor sub forma curgătoare a povestirii. O povestire colectivă în care fiecare personaj e propriul său autor dar și martor al modului în care

datele referențiale s-au sedimentat în pliurile memoriei, capabil oricând să-l poarte mai departe pe ascultător doar apelând la o formulă de legătură de tipul: „Zic din februarie mai departe, de unde-ai lăsat tu”. Este în aceste rânduri o mică tentativă scriitoricească de a descrie posibilul proces de naștere și transmitere a literaturii populare, aspect complex, cu implicații culturale deosebite.

Calmul înșelător al paginilor din finalul romanului e spulberat de ultima imagine, emblematică, aleasă de prozator pentru a închide un cerc și a deschide altul, de fapt o nouă treaptă a spiralei: Mihai, la bătrânețe, ajunsese el însuși un izvor de înțelepciune, dar nu se abandonase satului de femei care rămâne peste vară la poalele muntelui. După lungul său ocol în viață, nu se putuse depărta de locurile stânelor și pe un tăpșan singuratic, fără putere de urcuș, zări o capră sălbatică, plină de iedul ei. Într-o noapte coborî pe acel brâu de unde se desfăceau prăpăstiile, dar, când vru să urce înapoi, frânghia care-l legase de lume căzu moale lângă el. O va fi tăiat unul din băieții săi. Hohotind, nu-i mai rămăsese decât „să-l cheme pe Mogu la un ospăț de taină”! Roman al tradiției, al puterii și al iubirii, (Sărbătorile) este o carte importantă a unui prozator ce își părăsește cu voluptate redutele abia cucerite.

Reciful (1979) e partea intermediară din tripticul despre ținuturile Burnei, urmărind curgerea evenimentelor de prin '38 până prin 1965. Noul roman se diferențiază net de celelalte scrieri ale autorului atât prin subiectul abordat cât și prin arhitectura narativă. Cartea depune mărturie despre o perioadă fundamentală din drumul nostru prin istorie, Paul Eugen Banciu căutând să nu se lase prins în angrenajul soluțiilor facile. Pentru a obține o imagine concludentă despre acest interval istoric, el nu folosește liniaritatea leneșă a tramei narative ci adoptă ideea multiplicării perspectivelor asupra aceluiași obiect referențial. Romanul are chiar structura polipieră anunțată în titlu, fiind un cuprinzător colaj de „fișe” ale diverselor personaje implicate în

schimbările profunde ale timpului. Cea mai bună caracterizare a viziunii romanești vine chiar din interiorul textului, atunci când Micu Dobrian ajunge să comunice cu soția sa doar prin rândurile unei scrisori foarte târzii, deși amândoi locuiau în aceeași casă. În gândurile ratatului profesor de biologie transfereul dintre regnuri nu are opreliști, iar observațiile sale au penetranță, constituind tocmai principiile constructive ale textului: „Scrisorile, amintirile, fotografiile sunt niște acte care ne înconjoară viața precum atolii coralilor; niște recifi circulari în dinții cărora, ascunși sub valuri, se sparg toate drumurile noastre de evadare de pe insulă, și celelalte drumuri ale oamenilor din afară spre noi. Trebuie multă dibăcie să te poți strecura neatins spre sau dinspre insulă. Trebuie să cunoști, înainte de toate, semnele de vreme bună, apoi ceasul exact al fluxului și refluxului, altminteri riști să-ți sfărmi carena corabiei de colții recifului și să rămâi atârnat acolo, la jumătate de milă de insulă, fără puțința de a te îndepărta spre larg sau de a te întoarce la țarm, la propriul tău țarm. Ce ce ciudat, (...), că acești recifi îmbracă în închisoarea lor mai cu seamă insulele mici și singulare, fie ele un om, o familie, ori un orașel. Izolarea, lipsa unor pescari sau navigatori face ca în jurul insulei să se depună calcarul timpului, să se solidifice, să se înalțe unele peste altele ruine până la suprafața apei, ca un zid de cetate inexpugnabilă. Nu poate pătrunde nimeni până la tine, dar nici tu nu poți ieși. Cineva trebuie să dragheze locul, să arunce în aer o parte a recifului și să deschidă o poartă. Cineva din afară, o minte de Odiseu...”)

Autorul nu se implică direct în lumea evocată, ci interpune între text și realitatea istorică parfumul scrisorilor, subiectivitatea amintirilor și culorile șterse ale fotografiilor din dorința copleșitoare de a insufla rândurilor sale vraja unui timp perfect conservat. Filtrul livresc propus nu slăbește luminile trecutului ci, dimpotrivă, le face mai strălucitoare. Substanța cărții se hrănește din jurnalul lui Vasile Colențan (Propilee), din depeșă trimisă în cele mai diferite situații, din meandrele

amintirilor și, nu în ultimul rând, din chiar faptele unui prezent transformator.

O structură mozaică bazându-se pe expresivitatea discursurilor diferențiatore. Între trecutul lui '38 și prezentul lui '65 există o permanentă polemică, așa cum există dintotdeauna între generații cu idealuri diferite, Burna trecutului însemna un orașel cu patru anotimpuri sigure, mirosind succesiv a pământ ars și fum, a baltă, a lemn tăiat și struguri sau a zăpadă și ciori. O așezare „cu un cot pe marginea unui râu și cu celălalt cocoțat pe niște coline” între care se scurgeau viețile locuitorilor, ritmate, din când în când, de hora la cârma puterii, care, de ani buni, îi împingea în față pe Marcoș sau Paluțiu. Circuitul monoton se strică abia după al doilea război mondial, când averile se topesc uimitor de repede. Istoria se învolutează și unii pier în valurile cenușii, neputând să-și modeleze viața după noul tipar. Jurnalul lui Colențan e martorul viu al acestui arc istoric, adunând între copertele sale imaginile unor întâmplări petrecute sau doar închipuite, dovezi sigure sau numai simple presupuneri forțând rezistența limitelor. Propileele au astfel un statut ambiguu, plasându-se între precizia documentului și larghețea imaginației. Scriitura romanului este mereu tensionată pentru că autorul alternează momentele de maximă concentrare evenimentială cu perioade mai ample de investigații psihologice. Răscrucile istoriei sunt tratate în fugă, fiind prinse în numai câteva aliniate (războiul este prezentat prin intermediul unei scrisori de pe front și, mai târziu, printr-o istorisire) pentru că prozatorul se arată interesat mai degrabă de intervalul în care se naște o tensiune decât de momentul descărcării ei. Schimbările durabile mocnesc îndelung, asemenea oamenilor care simt că vântul istoriei își schimbă direcția. Trecerea Burnei prin timp e ilustrată și de invazia constructorilor în viața orașului. Liniștea unei așezări cu sentimente bătătorite de ani e risipită de neodihna celor robiți zidirii, oameni iuți și cu principii ferme. Între Burna tipografiei

Koratz și Burna unui mare combinat chimic era o diferență pe care vechii locuitori o simțeau în oase sau o descopereau în paloarea fotografiilor. Martor al păcatelor unui oraș, jurnalul lui Colențan e mijlocul ce leagă vârstele într-un fluid care e tocmai drumul istoriei. Din aceste pagini răsar Mogdolna – Koratz, Firuța, Coca Moruzeanu, bătrâne semne ale orașului, formându-i memoria vie, iar scriitura caută să traducă cât mai fidel sedimentele sentimentale ale acestor femei aruncate dincolo de pragul unui veac de viață.

Apariția oamenilor noi semnifică înlocuirea unghiului de vedere asupra istoriei, concretețea activității lor transformatoare fiind replica dată unui trecut conservator, prea temător de schimbări. Modificările adânci aduse în viața burnenilor nu-l instigă pe autor la o amplă panoramă socio-culturală. Prozatorul preferă mai degrabă decupajul semnificativ, ținând ecourile unor drame provocate de seismele sociale ale vremii într-o sumă de întâmplări aparent banale despre niște oameni ai domeniilor unor „bolnavi, încuiați în mândrie, mai mult nedumeriți decât curioși, inofensivi ca toți meditativii, dar încăpățânați”). Când Ciulpăul ajunge să fie prezentat la televizor ca „o zonă cu folclorul și etnografia conservată perfect, o zonă pură”), Burna este un oraș nou, pregătit să suporte un ritm proaspăt, aproape nebănuț, amplu prezentat în romanul care încheie trilogia – *Zigguratul*. Fără a fi o revelație, *Reciful* are locul său bine fixat într-o viziune românească dintre cele mai cuprinzătoare.

Zigguratul (1982) pare să fie romanul cel mai ambițios al lui Paul Eugen Bănciu. Însumând aproape cinci sute de pagini, masiva construcție este armată cu un citat din *Geneza*, XI, 4: „Haideti să ne facem un oraș și un turn al cărui vârf să ajungă la cer, și să ne facem faimă înainte de a ne împrăști pe fața a tot pământul”, în timp ce la cuprins dăm de o machetă a *Zigguratului*, fiecare din cele șapte terase fiind garnisită cu câte un rezumativ și lămuritor motto în latinește. Pentru tot mai puținii cunoscători ai limbii mume, misterul zicerilor latine este

spulberat prin traduceri de la subsolul paginii. Scriitorul simte nevoia să-și expună intențiile cât mai plastic văzând în culoare un adjuvant prețios. Despărțit de iluziile macedonskiene din *Thalasa*, autorul timișorean propune un drum prin culoare (de la negru, portocaliu, roșu și galben până la verde, albastru, și alb) – culori ale zigguratului lui Nabucodonosor, după mărturia lui Herodot) – nu pentru a găsi o scară unind teluricul cu celestul, ci pentru a sugera complexitatea prefacerilor din athanorul auctorial în care prozatorul aruncă niște felii de viață pentru a obține din ele plasma ficțiunii purtătoare de sens și valoare. Între culoarea grea (negru) a datului referențial și până la albul din fulgurațiile imaginației se găsește, răstignit pe propria-pagină, scriitorul, el, demiurgul, anonimul, umilul, orgoliosul, ironicul, scoțându-și o nouă mască tocmai atunci când credeai că toate s-au terminat.

Numele romanului trimite la un titlu ales chiar de unul dintre personaje după ce, văzând un film de scurt metraj intitulat *Zigguratul*, s-a pus pe scris o noapte întreagă, marcând propriul său *ziggurat*. „*Zigguratul* era titlul unui film de scurt metraj pe mare Man îl văzuse la matineu, apoi încă o dată la ora 18, ca după aceea să petreacă o noapte întreagă scriind. În zori, plecase cu autobuzul la Vancu lăsând registrul studentesc în care-și scrisese rândurile pe mijlocul patului, de-a valma cu păturile și cearceafurile. Chifor descoperi caietul abia în cealaltă după-amiază. Citi textul, îl dete la bătut la mașină și-l trimise unui fost coleg de studenție care terminase artele în același an cu ei și fusese repartizat la Animafilm...” Scenariul aducea în prim-plan o lume primitivă, într-un fel, în plină epocă atomică, în magma de oameni împingându-se să ajungă până la ultima treaptă a imensului ziggurat autorul urmărind îndeaproape pe un Învățăcel și pe Dascălul său. Ascensiunea îngăduie Dascălului și Învățăcelului să reconstituie spirala omenirii, urcușul ei prin timp fiind presărat cu un întreg popor de victime, căci zigguratul „a existat și are să existe atâta vreme cât omul nu-și va înțelege

exact propria lui condiție”. La capătul drumului inițiat, forțat de marea de oameni, Învățăcelul le devine zeu, un zeu al nimănui, dar zeu, al cărui trup „e sfârtecat de preoți și împărțit în zece mii de felioare, pentru fiecare cap de muritor câte una, sămânță din sămânța zeului. Iar bărbăția este pusă în urna din fața statuii de aur a zeiței pe care nici n-a apucat să o mai vadă...”, în timp ce alte mii de oameni pășesc prin beznă spre terasa Fericii, terasa albă, deși cei mai mulți știu că vor pieri pe drum. Parabola zigguratului implică o efervescență de semnificații, de la fațetele destinului până la raportul capital dintre libertate și necesitate ce înscrie cartea în categoria romanului politic, dominat de fascinantul mit al puterii în contemporaneitate.

O altă explicație a titlului, referindu-se la un plan cu totul deosebit, o formulează din nou Man, chiar dacă încearcă să-l convingă pe prietenul, fostul coleg de facultate și șeful său direct – Silviu Remeșan – că împărțirea în șapte etape a trecerii de la realul Absolut la imaginarul Absolut nu ar avea nici o legătură cu treptele zigguratului lui Nabucodonosor. Teoria trecerii de la datul referențial al întrupărilor ficțiunii dezvăluie încă de la primele pagini ale romanului gustul autorului de a construi niște personaje autoreflexive, nerobite doar succesiunii întâmplărilor. Epicul de suprafață și vârtejurile de adâncime ale reflexivității sunt doi poli între care se menține un permanent dialog, dezvăluind egala plăcere a autorului de a plonja în undele ambelor registre narative. Dacă prin Gugu, Chifor, Romulus Scăraru, Ilarion Tadeu sau Terente ne găsim mai ales pe coordonatele primului registru, Man e personajul gândului adânc, incapabil de compromisuri cu realitatea, în timp ce Silviu Remeșan rămâne suspendat între cele două tendințe, fiindcă are iluzia că le-ar putea supune pe amândouă. Man este ochiul vigilent al prozatorului care, scriind, încearcă să-și explice cum reușește să scrie, zămisbind o lume nouă din cele câteva date cunoscute ale lumii sale zilnice. Prins între două

stricte determinări, scriitorul e condamnat să poarte pe umeri crucea trecerii de la real la imaginar, singurul proces prin care lumea informă a cuvintelor dobândește viață: „Realul unu este ceea ce se întâmplă cu noi și cu cei din jur. Realul doi este ceea ce se povestește despre ceea ce se întâmplă cu noi, prin oraș sau aiurea. Realul trei este ceea ce se povestește despre ceea ce li se întâmplă altora. Realul patru, care e și Imaginarul unu, este ceea ce se scrie despre ceea ce se întâmplă, astfel ca imaginea finală să fie una pozitivă.

Imaginarul doi este ceea ce se vorbește despre ce s-a scris și se compară datele.

Imaginarul trei este ceea ce se scrie despre ceea ce se întâmplă aiurea, să zicem piesă de teatru, filme și

Imaginarul patru: unde se descrie o realitate existentă de către un personaj inexistent, cazul profesorului Mathei Pânzariu...”.

Deși momentele reflexive par să-i dea prozatorului adevărate frisoane de plăcere, stări împrumutate și unora dintre personaje, *Zigguratul* nu este un tratat de arhitectură narativă, ci un roman cuprinzător despre lumea nouă a Burnei. Dacă în *Reciful* prozatorul se arătase interesat de modul în care un oraș își schimbase obrăzarele din pricina istoriei, în cartea care încheie ciclul se întreprinde deja o critică a noii societăți, ce nu reușise să se nască fără pată. E și motivul pentru care în Burna, ajunsă capitală de județ, descind mai mulți absolvenți ai Facultății de Filologie din Cluj, chemați să tipărească primul cotidian al ținutului. De la sistemul egalitar al facultății, ei sunt prinși brusc între limitele unei scheme ierarhice, iar reacțiile nu vor fi, desigur, dintre cele mai blânde. Cu ei se înhamă la treabă Romulus Scăraru (R.S.), șeful absolut al piramidei, avându-l adjunct pe Silviu Remeșan (S.R.). Jocul inițialelor e grăitor și S.R., chiar va încerca să urce acele trepte care l-ar face un R.S. dar nu în Burna ci în București. Pentru început, ziarul „Înainte” este un fel de formă fără fond pentru că în Burna (și din pricina

dimensiunilor) nu trecea nimic neștiut, știrile din ziar apărând astfel cu o statornică și dezarmată întârziere. Ba mai mult, se ajunge la un soi de arivism reportericesc, specie nouă și, prin asta, cu atât mai periculoasă: „Altcineva în zece ani n-a scris despre fabrica X decât poate vreun alt gazetar, de la București, dar asta se întâmplă numai o dată la zece ani, și atunci e firesc ca reporterul din Burna să fie membru de onoare al conducerii întreprinderii. Dar același reporter este membru de onoare al altor douăzeci de fabrici (de profil, semiprofil și față) și se bucură și acolo de aceleași drepturi ale conducătorilor, și încă mult mai bine decât cei de la economic de la județ, care dau dispoziții și controlează și stau pe capul celor din conducerea fabricilor. Se poate trăi bine? Toată lumea se bate pentru bunăstare, nu? Ei bine, eu, reporterul, care nu vă face rău, nici bine, ca apa de ploaie, eu, care sunt de fapt prietenul vostru alb, de ce să nu fi tratat ca atare? O să deschidem câte-o secție a asociației Prietenii reporterului optimist, în fiecare dintre fabrici, iar tinerele talente de acolo vor contribui direct la edificarea ziarului nostru. și astfel, dacă în urmă cu zece ani reporterul era privit cu teamă, ca un soi de detectiv particular al celor de la județ, astăzi reporterul este primit cu flori, se aplaudă când trece (totuși) prin fabrică înainte de a scrie ceva, i se oferă o cafeluță, iar plimbarea prin secții este de fapt un fel de tur de onoare. Iată – spun ochii inginerului șef –, tovarășul de la ziar e din nou în mijlocul nostru, viu și nevătămat, prosper chiar.... și lumea, muncitorii, nu aplaudă, pentru că fiecare simte când anume trebuie să facă gestul acela, dar îi trimit priviri tovarășești, senine, câte-o fluturare de mână, ba, dacă fabrica este în profil de textile – și câte – o bezea. Ne-ați cam atacat săptămâna trecută – spune în finalul întâlnirii tovarășul director –, dar noi vă înțelegem, trebuie și dumneavoastră să vă arătați din când în când autoritatea și competența, altfel vi s-ar urca oamenii în cap. știu asta, pentru că și eu simt nevoia uneori să fac la fel. Cei doi râd ca doi foști colegi de bancă, apoi trec la altele. Mai ții minte

când umblai, acu-s vreo 10 ani, să-mi găsești nod în papură și să mă dai jos? Ce vremuri! Eu te săpam la rândul meu. știi, așa e cu înarmările: Mărim bugetul de apărare cu toții, că nu se știe cine atacă!”

Zigguratul este un roman despre felul în care se oglindește realitatea în pagina scrisă, despre modul în care niște bărbați reușesc să supună un fragment de istorie. Entuziasmul tinerei echipe redacționale și chiar don-quijotismul ei sunt temperate de contactul nemijlocit cu oamenii a căror viață ziaristii voiseră să o toarne în plumb. Gama largă de posibilități literare este bruscată prin apelul treptat la diverse șabloane reportericești, indiferente la faptul că realitatea e nevoită să suporte confortul din patul lui Procust. „*Reportaj pozitiv cu descrieri*”, „*Reportaj pozitiv cu oameni*”, „*Reportaj pozitiv cu portret compozițional de director*”, „*Reportaj – anchetă*” sunt câteva din formulele aproape computerizate pe care reporterul la aplică dând doar un telefon la fabrică pentru ca să se asigure că toate sunt așa cum le cunoaște el. Neîndoios, Paul Eugen Banciu știe să valorifice creator experiențele-i biografice, fiindcă personajele care fac să apară zilnic lumea de gradul doi a ziarului „Înainte” nu suferă de boala simplismului. Scriitorul a reușit să găsească echilibrul dintre epic și reflexiv, dând șanse egale fiecărui personaj în a-și exprima personalitatea.

În plan formal, curgerea domoală a lavei epice din romanul tradițional este înlocuită de un traseu foarte accidentat, în care epicul dobândește întruchipări neașteptate, adesea ciocnindu-se cu formele dramaticului. Benefica libertate a gândului este dublată de principiul libertății constructive. Stând sub emblema totalității, cartea devine un imens colaj de narațiuni, scenete dramatice, materiale publicate sau doar scrise pentru ziar, însemnări de călătorie, recenzii, cronică plastică, reportaje, descrieri, fragmente de filme, toate formând pasta unei noi realități asupra căreia scriitorul se apleacă fascinat. În ciuda atâtor praguri, din materia romanului țâșnesc cu putere

mai mare trei „povești” care ocupă și spațiul cel mai amplu al scrierii: Viața lui Silviu Remeșan departe de soție și cu idealuri cristalizând abia spre finalul cărții, povestea cuplului Irina – Ilarion Tadeu (o profesoară și un cenzurist înșelându-se reciproc) și pățaniile (de dragoste și nu numai) ale lui Gugu linotipistul.

Autorul a pus mult preț pe destinul lui Silviu Remeșan fiindcă el ar putea ilustra condiția intelectualului obligat să frământa zilnic aluatul unei realități în permanentă schimbare, refuzând cel mai adesea cadrele stingheritoare ale oricăror formule prestabilite. Impactul cu realitatea nu este din cele mai line, mai ales că Silviu Remeșan e numit șef încă de la primul său pas peste foștii săi colegi. Funcția, specificul muncii, cât și depărtarea de soție fac din el un personaj cu o viață interioară foarte contorsionată. Iluziile începutului se convertesc în experiențe care-l apasă tot mai mult, însingurându-l. Vămile prin care trece S.R. își pun adânc amprenta asupra sa și, receptacol sensibil, foarte tânăra sa soție simte toate aceste modificări, care îi transformă radical partenerul. Drumurile la Cluj, unde-l aștepta Paula pregătindu-se să-i nască un urmaș erau limanurile de lumină din care S.R. se înfrupta ca să mai poată rezista încă două-trei săptămâni în Burna. Se întâmplă însă, că la capătul unui drum de vreo șapte sute de kilometri făcut într-o zi și o noapte doar ca să ajungă de la redacție până la apartamentul său din bloc, S.R. să schimbe lumina Paulei cu hotărârea de a evada din cercul Burnei. Apropierea limpede a soției e înlocuită cu izolarea și înhămarea docilă în muncă, cu rapoarte și memorii trimise la București pentru a deveni corespondent al unui ziar central pentru Burna. Mirajul capitalei, ori numai dorința de a-și împlânta ferm rădăcinile în spațiul unei case fac din S.R. un luptător pentru un soi de „binișor înspre penibil”. Sau poate este spulberarea unei viziuni neadecvate și asumarea învățăturii de la capătul traseului inițiat pe care l-a parcurs.

Mult mai condimentate sunt celelalte două „povești” din planurile paralele: turnură polițistă, medii sociale marginale prilejuind adevărate băi argotice, scene amoroase tari și cu efect imediat sunt câteva ingrediente din care prozatorul construiește o umanitate colcăind de pasiuni, neputințe, dezgust ori resemnare. Textul se îmbibă de ironie, argou și prospețime, iar ritmul alert nu-l împiedică pe autor să creeze secvențe memorabile în care epicul și dramaticul nu ezită să se înfrunte.

Prin viziune, cât și prin tehnicile folosite, *Zigguratul* este un roman modern, năzuind către totalitate, o creație deschisă, în care formulele literare nu suferă tratamente discriminatorii. Oricâte speculații s-ar face, scriitorul rămâne totuși un demiurg, măcar al propriei interiorități, dorindu-se omniștient și omnipotent fie și numai pentru a domina o materie epică liber aleasă, „Ca om de lume), eu profund) sau voce impersonală), el există, ne încurcăm mereu în el, ca de piticul lui Sainte-Beuve care, în grădina literelor ne pocnește mereu cu un băț peste picioare”[10]. Paul Eugen Banciu nu mizează pe închistarea unei singure perspective narative. La el obiectivitatea se împletește cu subiectivitatea într-un joc neîntrerupt și adesea surprinzător. La nivelul textului, acest „dans” se traduce prin trecerile bruște de la o persoană la alta: „În sala de corectură era ceva mai cald, sau poate numai ție, adică lui S.R., i se păru...”, „Să auzi asta din gura lui Tadeu și să te miri, de fapt, de fostul tău coleg, apoi să zici tu, el, S.R. a zis...” etc., etc. treceri prin care personajul este, în egală măsură, rodul gândurilor unui scriitor, făptașul și martorul propriilor sale acte. Roman complex, *Zigguratul* este o treaptă hotărâtoare în drumul scriitorului spre terasa împlinirilor.

Cu *Muflonul* (1986), proza lui Paul Eugen Banciu se menține la cotele deja știute, fără a reuși, însă, marele salt spre tărâmul scrierii efigie. Romanul marchează un fenomen epic deosebit, care stă sub semnul întoarcerii autorului între fruntariile unui teritoriu din care fusese exilat. Carte a persoanei

întâi, ea este seismograful „vieții și operei” prozatorului Miron Olaru. Ajuns la ipostaza de „clasic în viață”, scriitorul se vede pus în fața unui prag ridicat de propria sa conștiință. Modul în care înfruntă obstacolul ieșit din sine însuși constituie ideea dominantă a cărții. Muflonul) este un roman despre un posibil roman, o carte în care prozatorul Paul Eugen Banciu scrie despre scriitorul Miron Olaru, care, la rândul său, „scrie” despre felul cum încearcă să-și îmblânzească propriul personaj. Viața scriitorului Miron Olaru este tulburată de plicurile cu proza unei necunoscute, Dorina Alexe. Aceste rânduri îi stârnesc o adevărată criză de identitate valorică și începe să privească altfel în jurul său. Un amănunt sau o anumită imagine (madelaină proustiană) îl fac reflexiv peste măsură, încercând să găsească mijlocul de a ieși din spațiul înveninat în care îl aruncaseră paginile necunoscute. Astfel, e suficient ca în familia lor să-și facă intrarea un foxterier sârmos, ca să vadă în el substitutul unui amant și să observe că, cu cât omul se înconjoară de mai multe lucruri, cu atât sunt mai multe goluri în existența sa. În orice moment, Miron Olaru se vrea întors spre propriile sale adâncimi sufletești, iar lumea nu mai este pentru el decât spațiul care justifică nașterea unor ficțiuni. Imagini diferite ori cuvinte disperate învie în mintea sa oamenii pe care-i purtase în sine însuși, jalonându-i, într-un fel, existența. Aceste mini-portrete formează un drum paralel cu drumul vieții sale familiale. Din când în când, liniile se ating, iar atunci impulsul reflexiv are o mare putere de interogare a interiorității. Dezamăgit de himerele orașului monden, simțind în soție o străină, iar în cele două fete doar niște întâmplări, Miron se hotărăște să fie el însuși, adică fiul morarului din Mărișca Mijloceni, și să-l caute pe fratele său, Marin, singurul refugiu de sânge, cât și pe Dorina Alexa, dascălița de română care îi scria. Completând cu nuanța ironică de rigoare, absolut necesară, el își dorește să devină „un fiu adevărat, ce scrie povești adevărate, despre oameni adevărați, pentru oameni adevărați!” Dorina Alexa începuse să fie o

adevărată obsesie, mai ales de când vedea în ea un posibil alter ego, ceea ce îi îngăduia să afirme: „Așadar, Dorina sunt eu!”

Robit ficțiunii, Miron nu se putea elibera de îndoială decât scriind un roman în care ființa bicefală Miron-Dorina să se transforme în personajul Irina-Alexandru, un adevărat grifon. Miza acestei metamorfoze nu era oarecare, pentru că Miron Olaru voia, nici mai mult, nici mai puțin, decât hbox(să-i) găsească Irinei Alexandru un loc în memoria omenirii, așa cum își aflaseră doamna Bovary sau Anna Karenina. Dorina Alexa și Irina Alexandru trăiesc paralel în imaginația scriitorului, oglindindu-se și atârând astfel de reacții nu tocmai confortabile. Cititorul asistă în acest fel la spectacolul prin care, sub proprii săi ochi, ia ființă un personaj care, neîndoios, nu poate decât să polemizeze cu statutul personajului clasic. Scriitorul încearcă să-și descopere personajul odată cu cititorul, așa cum năzuise și Camil Petrescu în *Patul lui Procust* să-i transforme trupul imaginar în realitatea ficțiunii. Prins în rețeaua unor determinări de tot felul, romancierul are șansa creației, adică o nouă rețea de determinări, constituită însă, stăpânită de un om care năzuiește să propună viziunea sa asupra unui sentiment, asupra unei idei, ori asupra lumii și altor oameni interesați să practice jocul decodării acestei rețele.

Contactul scriitorului Miron Olaru cu realitatea imediată nu este tocmai blândă. Prin plecarea în orașul C., Miron încearcă să facă o confruntare între proiectul cărții sale și realitate, înfruntarea urmând să-i confirme sau nu validitatea. Prima este realizarea personajului Marin Olaru, fratele scriitorului. Mereu proaspăt în reacții, cuceritor prin mobilitatea gândului, dar și prin limbajul colorat, Marin era cărăuș de directori pe o Dacie, intrat cândva într-o poveste amoroasă tocmai cu Dorina Alexa, fata unui director general, fost inginer șef pe un șantier și a unei doctorițe. Elementele existenței imediate sunt privite în același timp prin mai multe lentile, ceea ce conduce la un flux epișincopat, dar bogat, uneori picant, mereu atrăgător.

Liniaritatea prozei e spulberată, fiindcă din toate părțile năvălesc nuclee epice apte să suporte dezvoltări ulterioare, iar scriitorul trebuie să facă față acestui asediu selectând cu grijă doar întâmplările purtătoare de sensuri cât mai adânci. Întâlnirea dintre Miron Olaru și Dorina Alexa, dintre scriitor și personajul său visat este șocantă pentru amândoi și fiecare recunoaște că nu mai sunt ceea ce au fost înainte. Din frânturi de pagini și din notațiile fugare ale lui Miron Olaru, Paul Eugen Banciu vroia să proiecteze câteva imagini despre cum cresc și izbucnesc în fața noastră mugurii romanului. Dorina-Irina se arată un personaj difuz, care și-a cedat chipul în schimbul unui suflet. Nu credea că ar putea să devină o eroină când nici măcar nu avea biografie. Când Miron vrea să i-o împrumute pe a sa, ea ezită. Nu refuză, dar nici nu-i răspunde „că i-ar prii să zacă într-o carte de nisip din cele 50.000 de exemplare – a 15 lei fiecare”. Insolita întâlnire îl conduce pe scriitor tot la flaubertiană constatare: „Irina Alexandru, eroul, personajul, micul eu, sunt eu, Miron Olaru”).

Mult mai recalcitrant se arată Marin Olaru atunci când se privește tocmai în chipul lui... Marin Olaru din proza fratelui său: „E o porcărie tot ce ai scris acolo! (...) De ce să-mi vâri mie în cap ceva ce nu-i al meu?!... Ie-te-te, boul!... Eu sunt cititorul și vreau să citesc despre mine așa cum știu că sunt”). Sterila dispută teoretică ce se profila este însă înlocuită cu o bătaie, în care modelul viu al unui personaj își târnosește modelatorul care vrea să-l treacă în ficțiune fără concesii mimetice.

Absența tot mai prelungită a lui Miron de acasă e comentată din ce în ce mai mult în orașul V. și, paradoxal, Amalia, soția sa, este cea care îi ține partea, motivându-i absența prin necesitatea de a-și încărca bateriile, cunoscând și alți oameni. După câteva întâlniri revelatoare cu Dorina, Miron trăiește cu febrilitate experiența celui aflat pe pragul dintre realitate și ficțiune și scrie cu mare avânt acele pagini care să o

transpună pe Dorina în sufletul Irinei Alexandru. Entuziasmul se stinge însă în deziluzie pentru că prozatorul își dă seama că viața întrece cu mult resursele sale interioare, înțelegând totodată că se află în fața veșnicei dileme a scriitorului care, trăindu-și cu intensitate posibila operă, nu mai ajunge să o și scrie. Astfel, Irina Alexandru nu mai există. și totuși, în plan paralel ea se găsește în paginile romanului abia încheiat *Muflonul*, numai că altul este numele autorului. Paul Eugen Banciu a reușit să ne implice cu subtilitate în apele jucăușe ale textului, transformând înfrângerea unui scriitor fictiv în izbânda unui autor real.

Privită în ansamblu, proza sa impune un personaj excepțional – provincia. Spațiu uman și geografic surprins în întreaga sa complexitate, învăluit de aura generalității. Fascinația centrului este aici pasageră pentru că provincia însăși devine obiectul unei fascinații – transformarea. Scriitorul a urmărit cu subtilitate toate etapele pe care proteicul său personaj le-a suferit de-a lungul timpului, trecând de la psihologia izolării după preceptele vechimii, până la cea a deschiderii totale, marcată de ideea acceptării „calului troian” al industrializării. Din această perspectivă, „personajul” lui Paul Eugen Banciu poate fi plasat oriunde în țară. Există, totuși, câteva elemente care ne permit o localizare mai precisă. Urmărind felul de a fi al oamenilor, cât și modalitățile narative folosite, putem afirma că lumea aleasă de prozator își duce existența între coordonatele Banatului[11]. O regiune care, măcar în parte, ilustrează din nou barocul.

O emblemă a acestui stil, utopic ca oricare altul, e tensiunea continuă. Toate cărțile lui Paul Eugen Banciu au ca principiu fundamental al viziunii românești tensiunea iscată de încercarea de a căuta, dincolo de faptul brut, planul subtextual, reflexiv. Consecința imediată este alternanța permanentă dintre curgerea narativă și reflecție, dintre imagine și comentariul său, „joc” obsedant și chiar stânjenitor atunci când tâlcul e evident ghidat. Din această cauză se întâmplă ca pagina să fie prea

încărcată, iar înțelesul ascuns între faldurile grele ale frazelor. Efectul cel mai interesant al viziunii polare se manifestă la nivelul structurilor narative, ce cunosc o bogăție cu adevărat barocă. Dacă Gheorghe Schwartz submina deliberat cele câteva elemente aparținând clasicismului cu intruziuni baroce, Paul Eugen Banciu mizează exclusiv pe mobilitatea și fluiditatea barocului, care se armonizează deplin cu profilul său artistic, dominat de o invenție epică de excepție.

Față de celelalte romane ale sale, *Casa Ursei Mari* pare creația cea mai „cuminte”. Și aici însă „blocurile” epice sunt dislocate, timpul colectiv al șantierului fiind dublat în permanență de timpul repetitiv, cvasi-mitic, al unei adevărate balade. Proiecția realului în mit e sugestivă și conformă cu însăși conformația binară a personajelor, oameni nevoiți să pună de acord tiparele unor civilizații altfel antagonice. În *Sărbătorile*, tensiunea compozițională este, în primul rând, rezultatul direct al unei viziuni în care plăcerea povestirii e dublată de tentația eseisticii. Traseul epic e adesea accidentat, iar perspectivele și vocile narative sunt multiplicare, astfel încât realitatea și proiecția se formează un aliaj viabil. Între stratul traiului zilnic în care se înfruntă caractere și patimi și stratul de simbol antropologic punțile sunt mereu lăsate, iar trecerea firească, posibilă oricând. În *Reciful*, titlul însuși evocă o figură tipic barocă – labirintul. Un labirint marin în care metamorfoza, ostentația, surpriza se împletesc armonios. Promisiunea din titlu este respectată integral de conținutul romanului, tehnicile narative deosebit de variate generând o complexă arhitectură epică. Deși povestirea rămâne și aici un element important, ea suportă asalturi multiple. Din interiorul pasajelor narative izbucnesc numeroase voci și fiecare își caută dreptul la individualizare prin monolog, prezentul narativ alternând spectaculos cu trecutul ori cu virtualul. La toate acestea trebuie adăugată și deja obișnuita rețea de motive simbolice, care antrenează fertile deschideri interpretative a

capitolelor numite, adesea, metaforic: *Pălăria atlanților*, *Scutul ciocârliei*, *Val de corăbii*. Narațiunea însăși este contaminată de metaforism, rolul său nefiind doar ornamental. Pasajele intitulate Propilee) au un statut ambiguu, căci sunt plasate între precizia documentului și libertatea închipuirii, în care se acumulează o tensiune decât față de momentul descărcării ei. Jocul planurilor (istoric-social și mitic-arhetipal) e permanent, conducându-ne spre ideea că amintirile, scrisorile ori fotografiile ne înconjoară existența precum atolii coralilor. Niște recifi mărginind dramatic.

Cea mai barocă scriere de până acum a lui Paul Eugen Banciu este însă *Zigguratul*, construcție romanescă foarte ambițioasă ce gravitează în jurul unui centru parabolic. Cele șapte trepte ale sale ilustrează tot atâtea etape ale trecerii de la realul absolut la imaginarul absolut, cartea fiind un amplu și, uneori, derutant colaj de narațiuni, scenete, reportaje, recenzii, cronici literare, cronici plastice, însemnări de călătorie și fragmente de filme. Toate aceste modalități expresive propun multiple perspective ce se coagulează, totuși, în trei povești, diferite, desigur, ca substanță și modalități de realizare. Structura lor este permanent tensionată, în ultimele două epicul și dramaticul înfruntându-se fără menajamente. Tensiunile coboară chiar și până la straturile primare ale organizării epice, în cadrul aceleiași propoziții, de pildă, existând treceri bruște de la persoană la alta. Se sugerează astfel că emițătorul poate fi, în același timp, personaj, făptaș și martorul propriilor sale acte, metamorfoza identității corespunzând tentației de a înlătura orice restricție.

Tot o structură deschisă, mereu mobilă, are și *Muflonul*. Principiul generator al textelor este aici jocul neîncetat al planurilor paralele care formează adevărate oglinzi privindu-se cu nesaț una în alta. Între aceste reflectări neconținute se află personajele, suportând presiunea pasului făcut peste pragul dintre realitate și ficțiune. Când un scriitor real scrie despre un

personaj scriitor, care, la rândul său, scrie despre un personaj scriitor, perspectiva oglinzilor se adâncește atât de mult, încât poate ajunge un adevărat abis. Această viziune îngăduie fiecărui plan să-și structureze propria „lume”, din toate părțile, dând astfel buzna numeroase nuclee epice, capabile oricând să suporte dezvoltări ulterioare. Paradoxal, Paul Eugen Banciu este un miniaturist care nu poate respira decât în cadrele largi ale romanului. Formulei explozive de manifestare epică, scriitorul îi preferă o implozie în care lumea este restrânsă între niște repere micșorate, punând în evidență și o altă viziune asupra vieții, încredințat, probabil, că miniaturistul ajunge la chintesență. E formula pe care Paul Eugen Banciu o cultivă cu neîngrădită plăcere și evident rafinament.

IV. MIRAJUL PROZEI

„Poate mă înșel, dar îmi închipui că un critic de vocație trebuie să aibă sentimentul de a fi critic, certitudine că poate să scrie critică. N-am deloc această certitudine și acest sentiment. Scriu articole de critică fiindcă am intrat în joc, așa cum îmi scriam temele de casă vrând nevrând, fiindcă eram elev. Sunt sceptic în privința lor, când mi se spune că sunt bune mă mir, când mi se spune invers nu mă mir”[1]. Poză? Sau doar câteva din gândurile hiperlucide ale unui critic important, exemplar în multe privințe. Reflex captivant al propriei sale opere, omul însuși ți se dezvăluie ca o adevărată personalitate, obiect al fascinației pentru cei mai mulți dintre ucenicii filologi timișoreni, trecători și pe la franceză. Mereu cufundat în sine

însuși, totdeauna profund în ceea ce spune sau scrie, Livius Ciocârlie s-a arătat preocupat, la început, de problemele teoriei literare, a făcut apoi critică pentru ca, în cel din urmă, să publice romane, fapt nu tocmai neobișnuit câtă vreme Jean Ricardou, Phillipe Sollers, Umberto Eco, ori, la noi, Alexandru George sau Marin Mincu nu s-au sfiit să procedeze la fel. Oricât ai bănuî că etapele unui drum s-au încheiat, nu poți rămâne însă indiferent la următoarea afirmație a criticului: („Încerc să încep acest ultimul, experiența s-a încheiat, îmi știu acum măsura, ce ar urma de aici încolo mi s-ar părea anost”[2]. Stupefacția, regretul, nostalgia te prind în vârtejul lor, chiar dacă Eugen Simion vede aici o mică înscenare doar pentru cei creduli, fiind, de fapt, „o probă despre felul în care discursul critic valorifică eșecul, despre scriitura) ce încorporează ezitățile scriiturii”[3]. Promisiunea a fost ținută și, după 1983, nu s-a mai auzit decât vocea prozatorului. Umbra criticului rămânând însă un însoțitor fidel. Privită retrospectiv, metamorfoza criticului în prozator e un fenomen complex, tot mai interesant pe măsură ce reducta abia cucerită era părăsită cu seninătate.

Prima sa carte, *Realism și devenire poetică* (1974), a însemnat un soi de „biblie” pentru studentul timișorean de la franceză, niciodată însă recomandată de profesor. Era un volum de poetică, manifestând largi deschideri intelectuale. Despre clasicism, Balzac, Flaubert, Proust, noul roman și noul nou roman, Livius Ciocârlie scrie din perspectiva unor teorii în mare vogă prin anii ‘60 – ‘70 (semiotică, tematism), dar nu are și înrâncenarea specifică pentru teoreticienii textului, atitudine conducând spre un complex al autorității. Încă de la această primă carte se pot observa câteva din trăsăturile majore ale atitudinii sale față de literatură. Chiar dacă simpatiile autorului merg spre grupul de la Tel – Quel, spre Jean Pierre Richard și Gerard Genette, el nu cade în dogmatism, ci caută să folosească o metodă până unde ea nu devine restrictivă. Între obiectul studiului și metoda de investigație există astfel un imperativ

raport de necesitate. Bornele metodelor nu-i limitează puterea analitică pentru că nu le devine sclav. Dimpotrivă, limitările metodologice îi stârnesc gustul pentru eseistică, pentru dobândirea unei perspective cât mai ample asupra fenomenului literar. Relativizarea, reticența, absența oricărei urme de trufie, extrema politețe față de confrăți sunt câteva trăsături care apar acum și care vor fi cultivate cu obstinație și în continuare. Deși foarte bun cunoscător al noilor teorii, plecate, îndeosebi, din spațiul francez, cărțile sale nu au nimic „tehnicist”. Cititorul nu este astfel împovărat cu obsesivul gând că nu se poate apropia de aceste orientări critice decât însoțit de vreun glosar luminător. Nimic din limbajul specializat, ferecat în el însuși, al altora, trădând mai degrabă îngustimea spiritului decât adâncimi analitice revelatoare. În fața textului, teoreticianul „uită” teoriile, iar premisele (inevitabil) limitative ale startului se convertesc în căi de acces spre teritorii aparent străine. Fascinat de limpezimea dicțiunii ideilor, cititorul, fie și critic, își poate îngădui câteva momente de indecibilă plăcere, lăsându-se prins în vâlul țesut de autor cu atâta abilitate. Un om care asociază inteligenței critice și bucuria de a admira (ca un complement necesar) [4] nu poate fi urmat (sau contestat) decât după (cel puțin) un moment de admirație.

Negru și alb (1979) pornește, ca și cartea anterioară, de la o anumită poziție teoretică. Dacă în *Realism și devenire poetică* se studiau operele unor scriitori din perspectiva poeticizării, acum autorul urmărește tot o devenire, anunțată chiar în subtitlul „de la simbolul romantic la textul modern”. și aici Livius Ciocârlie se situează pe o poziție eretică pentru un poetician „ortodox” din pricina unei orientări care implică și o viziune istorică, erezie agravată prin libertatea pe care autorul și-o acordă cu nedisimulată plăcere de a da judecăți de valoare despre textele care-i stau în față. Scriitorii analizați nu sunt simple ținte dintr-un poligon cu aplicații dirijate, ci niște prezențe aproape vii, care-i prilejuiesc analize remarcabile.

Poziția teoretică de început este susținută mereu printr-o demonstrație riguroasă, concentrată asupra proprie-i sale imagini și preocupată de expresivitatea înaltă a exemplelor investite cu rol de dovezi. Adesea, Livius Ciocârlie nu pregetă să-și înfrâneze un moment rostirea, întorcându-se asupra propriului său demers. Retractiv, fără aroganța tropăitoare a unora, autorul nu se îndrăgostește de propriul său text pentru că păstrează în permanență o atitudine lucidă, rezervată, gata să cedeze în acele puncte unde demonstrație pare mai puțin convingătoare.

Pentru a fi cât mai limpede, criticul adoptă un model operațional foarte simplu. După ce trama povestirii e prinsă în câteva fraze, ea e adusă în fața fantei prin care criticul privește delicatul mecanism. Când toate piesele au fost demontate și s-ar părea că jocul îl subjugă, abia atunci fantezia critică și puterea asociativă izbucnesc în comentarii surprinzătoare, unele memorabile. Povestirea unei povestiri se transformă astfel prin „traducere” într-un text critic acaparator.

Autorul lui *Negru și alb* este mereu prezent în rândurile pe care le scrie, trăindu-și cu pasiune aventura livrescă. Simțindu-i răsuflarea atât de apropiată, cititorul are un acut sentiment de securitate, de familiaritate și, urmărind îndeaproape acest excurs critic, observă cu plăcere spectacolul în care autorul se scrie pe el însuși. Livius Ciocârlie nu ezită să-și mărturisească dubiile despre propriul său text, demascând tocmai acele locuri în care țesătura critică e mai rărită. Îndoielile apar în prea multe locuri ca să nu fie altceva decât o constantă a gândirii autorului, nu o simplă strategie defensivă. Deși Mallarmé spusese că scrierea îl impersonalizează pe scriitor, citindu-l pe Livius Ciocârlie nu simți că autorul e rătăcit de sine însuși, schimbat, ascuns după o mască destul de convenabilă. Dimpotrivă. Teatralitatea ceremonioasă, înscenările sunt trucuri pe care scriitorul le disprețuiește. În locul lor preferă sinceritatea senzațiilor și gândul mereu deschis. Și toate acestea pentru că, înainte de a fi teoretician, el însuși este „creatură de limbaj”[5],

adică un scriitor hrănindu-se din neconținută plăcere a textului de a se oglindi pe sine însuși ori de a se țese printre firele altora.

Ivită din ralierea în mare măsură la o teorie, *Negru și alb* este o carte care s-a hrănit din implicațiile textului, cuvânt aproape la fel de obsedant cum fusese odinioară structură). Ce este textul? În exprimarea plastică a lui Livius Ciocârlie, o întreagă teorie este comprimată în câteva rânduri: „În loc să mai decurgă, firesc și obsedant, prin influență, din starea anterioară a literaturii ori, ca structura, să nu aibă legătură cu ea, textul sfâșie urzeala literară, el este urmarea unor rupturi. Textul nu reflectă sens, ca oglinda, nu poartă sens, ca un recipient, ci proliferază sens pe măsura fabricării sale. Textul se produce pe sine mereu, iar „suveica” lui este contradicția menținută pe tot parcursul, ambivalența termenilor, activată tot timpul în ambele sensuri, pe față și pe dos”)[6]. „Rafinat cunoscător al literaturii nu numai prin contactul direct, dar și prin tehnica radiografică ce o reduce la clișeu fatal al unor ultime alcătuirii materiale”)[7], Livius Ciocârlie strecoară și în blocul definiției abia date și fisura unei îndoieli: nu cumva prea elegantul text apare desuet în confruntarea cu țesătura aspră a noii literaturi? O întrebare pentru viitorul textului, pentru viitorul literaturii.

Mari corespondențe a însemnat o mutație importantă pentru scrisul lui Livius Ciocârlie. Mult mai apropiată de literatură, cartea aceasta ne arată cu și mai mare claritate un autor gustând cu mari delicii esențele tari ale teritoriului de frontieră, care este corespondența.

Atunci când nu se vrea frumoasă, devenind literară într-un înțeles învechit (scriere ornată), scrisoarea este de obicei redusă la simpla funcție de comunicare, ieșind dintre bornele literaturii. Criticul demonstrează însă cu subtilitate cum un text poate primi valoare literară dacă beneficiază de o lectură adecvată. Ajunge ca hazardul să scoată scrisoarea din circuitul căruia îi era destinată, căzând în mâinile unui cititor care nu este nici destinatarul ei și nici nu ține cont de identitatea

expeditorului pentru ca să se producă un fenomen remarcabil: „din simplă purtătoare de mesaj, scrisoarea se preface în text literar”[8]. În această spectaculoasă metamorfoză, criticul descoperă imediat și un interes teoretic ce nu poate fi ignorat pentru că pune în evidență o caracteristică definitorie a textului literar: „În relația literară, poziția determinantă este cea ocupată de cititor. Oricare ar fi natura unei scrieri, ea nu aparține decât virtual literaturii câtă vreme cel ce o citește n-o receptează ca atare și, invers, orice scriere, indiferent de intenționalitatea ei inițială devine literară, dacă îi permite cititorului să proiecteze un univers imaginar”[9]. Ideea importanței cititorului, a unei anumite lecturi pentru soarta unui text nu aparține doar autorului timișorean. Spre exemplu, ea se întâlnește benefic și cu preocupările lui Solomon Marcus. Dacă Pius Servien încerca să acrediteze [10] opoziția indubitabilă dintre frazele științifice și cele lirice, Solomon Marcus propune o altă viziune asupra acestei probleme încă în *Poetica matematică*. Pornit și el în căutarea literarității, savantul bucureștean vrea să scoată în relief poeticitatea textelor științifice și implicitul lor caracter literar, pornind de la ideea că „orice text are diferite ipostaze, iar lectura actualizează una sau alta din ele. Caracterul științific, literar sau neutru este o disponibilitate, o potențialitate, care în anumite condiții favorabile (în mare măsură încă necunoscute) devine realitate.”[11] Comparativ, misiunea lui Livius Ciocârlie pare mult mai ușoară, dar ea n-ar fi însemnat nimic fără prezența talentului. Importanța dată cititorului i-ar fi atras un proces de excomunicare din partea teoreticienilor textului, dar această poziție demonstrează că textul nu trăiește doar pentru a-și auzi propria sa răsuflare. *Mari corespondențe* înseamnă renunțare la o concepție și la o metodă teoretizantă prin mărginirile inevitabile, premisei teoretice protegiuitoare fiindu-i preferat riscul de a porni numai de la text. Constrângerile metodologice suferă un așteptat recul, lăsând loc plăcerii de a scrie.

Când observația pe marginea corespondenței sunt mai adânci, stârnind un ușor frison din pricina apropierei de intimitățile deranjante ale vreunui scriitor, autorul are puterea de a-și cenzura interesul prea mare față de o anume dezvăluire, punându-și în față un prag reflexiv. Criticul se întreabă „dacă i se poate îngădui cuiva, sau mai bine zis oricui, să evoce pe un ton familiar, lipsit de venerație, mari figuri din trecut”. Răspunsul pare pozitiv pentru că în acest mod nu ne închinăm statuilor acestor scriitori, ferindu-i de înrămarea și închiderea lor într-un muzeu. Ceea ce autorul nu pregetă să facă.

Pe măsură ce citești *Mari corespondențe* ai tot mai apăsata senzația că Livius Ciocârlie își arogă virtuți de prozator, transformând niște scriitori din două arii culturale destul de îndepărtate în adevărate personaje. Dialogurile imaginare, portretele expresive, curgerea învăluitoare a frazelor sunt câteva argumente. Caracterizarea câte unui scriitor-personaj se desfășoară prin ample volute, chiar dacă mișcarea inițială este năvalnică, sacadată, de tipul: „suplu, noduros, expansiv, retractil, disimulat, naiv, mereu plin de seducție, mereu stingherit Roger Martin du Gard este un personaj de neuitat”. După această cascadă apreciativă, criticul limpezește liniile desenului insistând asupra fiecărei nuanțe, asupra fiecărui detaliu care conturează, în cele din urmă, un portret complex. Importanța acordată amănuntelor, finețea (uneori) de filigran a scriiturii proiectează lumini noi asupra unor autori despre care credeam că știm totul. A afirma despre Balzac că este un geniu înseamnă un simplu truism care ar fi putut și lipsi. Slaba reflexivitate a scrisorilor sale stârnește însă uimirea, modificând câte ceva din portretul de idol ținut pe crucea literaturii. Viața sa a fost prinsă între câteva coordonate atât de ferme – opera, averea, iubirea pentru doamna Hanska – încât corespondența pare secată, lipsită de accente intens românești, marele realist fiind departe, în această privință, de rivalul său declarat – Goethe. Cicălitor și vesel, lipsit de tact din pricina

infantilismului său prelungit, el era un mare egoist, preocupat peste măsură de propria sa persoană. S-a îndoit foarte rar de geniul lui, iar talentului său îi găsisese o explicație simplă: „Talentul nu se ia ca o boală molipsitoare; se dobândește încet cu muncă”), definiție nu lipsită de urmări: „De la Balzac pornește, așadar, pioasa idee greșită, ce-i întărește în nădejde pe mulți, că muncind, devii scriitor. Muncind nu devii decât ceea ce ești, ceea ce poți, devii Balzac dacă este Balzac”.

O mare surpriză o constituie rândurile despre Flaubert. Autorul francez nu credea să fi existat vreodată critică bună, pentru că rostul criticului nu era decât acela de a prosti publicul și de a-i plictisi pe scriitori, agățându-se de critică doar cine nu a fost capabil să facă artă. Idee, în fond, deloc contrariantă pentru un tânăr care, pe vremea aceea, încă nu publicase nimic. Rândurile prea dure despre critici conțin, în genere, idei fertile, dezvoltate de critica literară abia în a doua jumătate a veacului nostru. Gratulându-i cu etichete puțin măgulitoare (imbecili, incapabili) pe profesorii care îndrăznesc să intre pe domeniul criticii, Flaubert găsește că acestora le lipsește dragostea de literatură, ceea ce-i împiedică să surprindă sufletul și viața ei. Idee care nu face decât să anunțe critica de identificare practică, de exemplu, de Gorges Poulet. Tot Flaubert anunță și alte câteva din punctele importante ale programului expus de noua critică. Pentru el, criticul adevărat nu este nici Sainte-Bauve și nici Taine, ci doar acela care se arată interesat de opera în sine, de articlările ei, de punctul de vedere al autorului, dar și de „poetica neștiută a cărții”.

Repugnându-i propria sa persoană și considerând obiectele din jur „hidoase sau prostești”, Flaubert neagă necesitatea de a-și scrie memoriile. Stărvul unui scriitor nu trebuie oferit spre distracție băcanilor, vameșilor, cizmarilor sau funcționarilor pentru că singura urmă importantă pe care o lasă un autor este propria sa operă.

Dacă lui Sartre i se părea ca esențială la Flaubert nevroza, portretul pe care Livius Ciocârlie îl face lui Flaubert este centrat pe ideea că la el esențială este plictiseala. Corespondența marelui francez este în această privință aproape incredibilă, totul dezvăluind o accentuată inerție a spiritului cât și o neașteptată lehamite față de artă. Urându-i pe cei umili dar și pe burghezi, Flaubert se voia „un aristocrat turbat”, scriind fără să tresară că îi „pasă mai mult de un vers decât de un om”. În acest studiu profund și foarte atrăgător, criticul vrea să surprindă tocmai miracolul transformării acestei plictiseli dezarmante într-o mare literatură, iar probele doveditoare n-au putut fi extrase decât din corespondență. Reușita încercării poate fi surprinsă chiar și în acest eșantion conclusiv: „viața lui Flaubert a fost o luptă împotriva vieții, iar creația o luptă împotriva creației”).

Fără a mai înmulți exemplele, *Mari corespondențe* este o carte scrisă cu rafinament, dovedind marea importanță a rândurilor epistolare pentru că în corespondențele vechi „se păstrează timpul – timpul real, cu tot ce a fost viață în el –, dar se păstrează – apropiat în inaccessibil – dincolo de o apă, dincolo de un mal”.

Volumul *Eseuri critice* a însemnat un prag. Un sfârșit anunțând un alt început. Virtuțile teoriei și ale criticii par să nu-i mai spună lui Livius Ciocârlie mare lucru. Ajuns să-și cunoască limitele, drumul în continuare printre aceleași jaloane înseamnă doar înecul într-o fundătură. Eseurile acestei cărți, aproape toate la înaltele cote ale valorii, topesc astfel în rândurile lor și ceva din regretul mocnit al unei scrisori de adio. În ciuda aerului ușor melancolic ce plutește peste rânduri, limpezimea demonstrațiilor este dublată, ca și până acum, de finețea unei scriituri scăpând mereu de teorismul metodei. Scriind despre Agârbiceanu, Preda, Sorin Titel sau șerban Foarță, Livius Ciocârlie nu ține să-și dezarmeze cititorul cu teoria pe care o știe. Preceptele teoretice se dispersează, iar criticul încearcă să se ascundă în spatele unui

paravan de precauții, fără ca această sfiială să perturbe însă și strălucirea opiniilor. El cunoaște însă pe deplin chipul polimorf al textului, încât uneori dă adevărate probe de virtuozitate. Scriind despre Șerban Foarță, textul critic se organizează după desenul capricios, arborescent, împleticit și totuși curgător al frazei scriitorului supus atenției. Impregnarea discursului critic cu atribute ale celui literar este de efect, iar cititorul poate savura îndelung abia născuta alianță. Criticul se încheie astfel de bună voie în arealul poetului. *Eseuri critice* este o carte născută din aceeași mare prețuire a scriitorilor cât și din interesul tot mai pronunțat față de o expresie literară (cea bănățeană) care a depășit faza cristalizării, a simplelor acumulări cantitative. Interes străin oricărei forme de localism, de supralicitare păguboasă.

„Am început să-i citesc manuscrisele (lui Sorin Titel) cu un ochi de redactor conștiincios, atent numai la amănunte și cam ticăit. De nenumăratele observații ținea seama cât credea de cuviință, însă le asculta cu nedeزمینیتہ răbdare, de care abuzam. Pentru tot ce îndurase s-a răzbunat insistând cu tenacitate să debutez în critică. I-am fost un fel de soacră, iar mie un fel de naș.[12] Un „naș” care a încercat să-și abată prietenul de la drumul prozei.”)

Prozator fără volum în tinerețe, teoretician și critic literar mai mult de nevoie, Livius Ciocârlie încheie bucla destinului său, revenind la locurile de plecare – ținutul romanului. Către roman conducându-l mai multe calități dezvăluite după cum s-a văzut chiar în cărțile de critică.

Construcție masivă, impunând respect fie și numai prin aspectul „cărămidal”, *Un burghteater provincial* nu mi se pare că este rodul „cunoscutei îndeletniciri autohtone – aflatul în treabă”[13], cum aprecia malițios Cornel Regman proza criticilor. Pentru că genul exista, surpriza nu a fost de proporții și nici succesul nu a atins cotele înalte cunoscut de Numele trandafirului), ca să alegem exemplul cel mai categoric. Această

carte a apărut și ca reflex practic la o nouă și importantă modificare în trinomul scriitor-operă-cititor. Preamărit și apoi prigonit, autorul încearcă acum să se întoarcă folosind mai multe căi, chiar și pe cea a cititorului. Oricum, perspectiva nu este dintre cele mai uzate și implică semnificații deosebite.

Autorul acestui volum, ne avertizează el în cuvântul înainte, „nu este scriitor în toată puterea cuvântului, ci este cititor. Autorul cititor a avut la îndemână felurite scrieri tipărite sau private pe care le-a tratat în chip felurit. Reproducându-le fragmentar, le-a ordonat după ideea lui. Le-a parafrizat, le-a comentat, le-a rescris, din când în când adăugând altele în spiritul lor. Intenția lui, nicidecum modestă, n-a fost să întocmească o colecție: a vrut să construiască un soi de cronică, un soi de roman”[14]. Și acest „soi de roman” începe chiar cu lista scrierilor publicate de care s-a folosit autorul, așa cum alte romane colaj uită să o facă. Universul livresc în care Livius Ciocârlie se închide ca într-un prețios cocon este armat de scrieri dintre cele mai diferite, conținând și potențială literatură, în proporții diferite. Cronicile turcești, documentele medievale sau contemporane, cronica lui Nicolae Stoica de Hațeg, memoriile, paginile de jurnal sau corespondențele înseamnă mult mai mult decât simple materiale bibliografice. Ele sunt ochii prin care autorul vede lumea, pânza plină de minuni ademenitoare, ridicată între el și realitatea pulsantă, încă nedecantată.

Această cronică de mari proporții a Banatului are drept prim reper temporal anul 959 și începe în stilul cronicarului pe care regiunea nu l-a avut: „Apoi, în primăvară, timpul deveni prielnic pentru expediție, padișahul cel ocrotitor al Islamului a încredințat vizirului său Ahmed două mii de ieniceri din tabăra de Poartă, cu azapi și cu buluc de lefegii și l-a trimis spre cetatea Demeșar împreună cu oastea rumelită. Padișahul s-a dus la Ianbolu la vânătoare”. Adverbul din fruntea frazei nu răspândește doar izul unei oralități inevitabile dar și fermecătoare, ci dă impresia că ceea ce vom citi nu e decât un

fragment dintr-o carte peste măsură de cuprinzătoare. Făcând legătura cu galeria tipăriturilor predecesoare, acest apoi) relațional își asumă rolul de „trecătoare” dinspre o literatură mai mult involuntară către una conștientă de propriul său statut. O literatură pentru care lumea trăiește doar între copertele unei cărți.

În centrul cronicii se află Timișoara, orașul fiind privit din diferite unghiuri. Evenimentele, multe, mărunte sau eroice scot în relief, fie și pentru o clipă, segmente de destine, chipuri de învinși ori învingători într-un ritm năvalnic, de carusel. și faptele acestui ev de mijloc trăiesc într-o strânsă determinare, organizându-se după tiparul unei epopei. „Este *Iliada* lui Livius Ciocârlie și a Troadei bănațene, reconstituită în limbajul începuturilor. Naratorul nu este imparțial, nu se retrage în dosul paginii pe care o oferă cititorului. Cronica e vie, scrisă cu patimă, e subiectiv și subiectivismul său – asemenea subiectivismului ce însuflețea cronica – învie atmosfera epocii. Rescriind, Livius Ciocârlie repune în drepturi lumea unui Banat în care cronicarii au venit târziu; el îi înlocuiește. El suplinește o absență”[15]. O suplinire făcută cu har. Dacă faptele, mai mult conspectate, aparțin trecutului și unui deja uitat autor, stilul înalt al scrierii aparține autorului de azi, autor însoțit mereu și de un pătrunzător cititor. Între limbajul cronicarului și cel al scriitorului contemporan cu noi se produce un aliaj tradus în caligrafia frazelor care încearcă să se îmbibe, cât de puțin, de aroma vechimii pe care n-o poate priza direct. O aromă pe care autorul se străduia să o păzească de orice surogat imaginativ. Banatul medieval își arată în aceste pagini un chip expresiv, înlocuind vechiul portret emaciat, scorjit de aerul nesănătos al indiferenței. Oamenilor înstăriți ai regiunii le lipsește aura Buzeștilor, dar sunt și ei castelani, fie că se numesc Găman, Gîrleșteanu, Simion Mătniceanu sau Peica. În fond, ei sunt strămoșii țeșându-se în temelia istoriei din care ne-am ridicat și noi. O adevărată voluptate pare să simtă Livius Ciocârlie,

căutându-le urmele cu lupa prin vrafurile de registre colbuite, căci unii, adevărați procesomani, lasă multe hârtii în urma lor.

După ce neamul lui Mahomed e alungat din cetate, în Timișoara intră, semeți, imperialii germani, foarte repede dezamăgiți de modestia locuințelor, clădite numai în lemn. Sub impulsul energicelor măsuri de reconstrucție și modernizare, viața așezării se schimbă în multe privințe. Venirea noilor stăpâni antrenează și noi strategii literare din partea autorului. Abandonând perspectiva închistată a cronicarului turc, copios folosită până atunci, scriitorul acestei cărți încearcă să prindă viața orașului în rețeaua mult ramificată a unui roman, asemănător cu un recif, din fiecare polip izbucnind câte o întâmplare, o descriere, un portret, toate semnificative pentru intențiile auctoriale. Epicul se învoldurează, ritmul e mai sacadat, iar întâmplările par sufocant de numroase. Cu egală plăcere, autorul înlătură crusta de pe mediile cele mai diferite. naltii demnitari, funcționarii, zbirii, ucigașii, târgoveții, oameni mărunți sunt renăscuți cu mare interes, slujind cu toții statutul românesc al scrierii. Din informațiile seci ale unor funcționari publici, din acte de cheltuieli și avere, din rapoarte polițienești, Livius Ciocârlie obține un năvalnic caleidoscop de imagini. Secvențele, micile scenete nu doresc literaturizarea, fardurile efectelor literare căutate fiind înlocuite cu un ton în care neutralitatea e doar stratul aparenței. Pentru aflarea adevărului, în anchete se foloseau mijloace felurite, culminând cu obiectele de tortură: șurubul destrâns policarul, cizma spaniolă, ori mașina de întins. După ce o anumită Gosana rezistase cruntelor încercări, îi este totuși dat să-și audă condamnarea la moarte. Ea este îndeplinită astfel: „Bela Schiff este în măsură să precizeze că sânul drept al Gosanei a fost smuls – cu cleștele incins, așa cum prevedea sentința – în fața tribunalului, iar sânul stâng în fața palatului Băncii Naționale de azi, după care s-a mers spre locul de osândă pe unde se află Direcția poștei , și când a scris autorul mai sus numit, Casa maghiară apoi către Fabric, de-a

lungul brațului principal al Begheiului, prin fața unor mori și a câtorva birturi, până la cocioabele din mlaștini unde, la 24 coți de terenul învecinat, în așa fel încât umbra supliciului să nu cadă pe proprietatea cuiva, gâdele, cu o lovitură mesteșugită de sabie, a încheiat istoria mult, pentru faptele ei păcătoase, încercatei femei”, pentru ca mai apoi capul să-i fie abandonat în public pe un stâlp.

Descrierile banale ori somptuase făcute parcă din fuga condeiului sau îndeling migălite, sunt realizate uneori doar cu ajutorul unor deconcertante liste. Procedul își poate găsi surprinzătoare rădăcini în realismul secolului trecut, deși răspândirea lui e datorată romanului contemporan. Opulența unei descrieri balzacienne nu este, uneori, decât un inventar disimulat sub crusta unor imagini prea cărnose. Sunt secvențe în care descrierea pare să se arate pe sine însăși, ca în cazul promotoriilor noului roman. Pentru ei, descrierea, este precumpănitor literară, fiind construită în așa fel, încât să reducă la cât mai puțin efectul referențial, adică reprezentarea realității”[16]. În *Un Burgtheater provincial* descrierile sunt cel mai adesea descărcate, fără ca să șteargă însă și semnele referentului, așa cum și-ar fi dorit noii romancieri. Căci marele lor pariu a fost obținerea unei descrieri care să nu reprezinte nimic. Altfel se petrec lucrurile în acest roman. Deși sărace cantitativ, descrierile nu distrug imaginea obiectelor. Dimpotrivă, conturul lor e mai atent caligrafiat prin singularizare. Inventarele umane sau de obiecte se încarcă de sensuri adânci, dar abia sugerate. Din avatarurile unui imobil, cât și din enumerarea chiriașilor care s-au perindat pe acolo, scriitorul se simte scutit să mai insiste pe numeroase pagini asupra unui conglomerat de hârtoapele istoriei, în timp ce cititorul își poate permite să hândească singur, nederijat, asupra acestor realități. „Casa din colț”, edificiu impunător ridicat prin osârdia unui primar, este o scenă pe care Livius Ciocârlie aduce mai mulți actori, aproape toți însă decolorați ca niște manechine.

La parter au trăit Franz Zwiner, Rudolf Krauthahn și Franz Gemberth ținând cârciumă în trei încăperi, băcanii Ioan Armenier, Kiriale Atanasleo șo Sarșan Armenier, cafegiul Stanco Bogdan, comisul voiajor Valentin hannemann, cât și evreii Jacov Moyses și thomas Radli. La etaje locuiau un controlor imperial al sării, un organist, un părinte abate. n acest Babilon, oamenii sunt priviți și ca niște personaje generice: starețul, rebinul, cantorul, negustorul izraelit, fără să uităm un îngrijitor de casă și un cotabil. n mâna criticului ajuns prozator cade și inventarul complet al unuia dintrechiriași, act încheiat cu tristul prilej al morții fripturarului sârb Mihael Constantin, în anul 1755. Poezia lucrurilor mărunte, cât și constituirea unui referent sărac, dar sugestiv, prin simpla juxtapunere a unor contururi se pot ivi și din următoarea înșiruire: „190 ocale de fasole, 100 ocale de făină albă, 8 jumătăți de rachiu, colaci sârbești copi, în valoare de 18 florini, 2 cazane, 2 străchini de aramă, 1 cântar, 1 satâr, 1 cort pentru piață, vechi, 3 covate pentru frământat pâine, 1 butoi gol, 2 site pentru cernut făină, 3 țoiuri și 6 piese de mobilier (mese, scaune, bănci)”.

Părăsind pentru un timp cetatea Timișorii, autorul vrea să deslușească și câte ceva din desenul întunecat al obârșiiilor sale. E unul din rosturile paginilor despre Mehadia. O altă motivație ar fi încercarea sa de a studia diferite comportamente umane în situație limitată, studiu explicabil prin jocurile psihologiei, care pot fi stăpânite numai printr-o viziune cuprinzătoare, Paginile despre „regimentul graniții al Mehadiiei” au izul cronicii lui Stoica de Hațeg de care, de altfel, se folosesc din plin, repovestind întâmplări trecute, reconstituind fragmente din basorelieful altui timp.

„Cu milităria să începu hoția” spune cronicarul, și autorul de azi găsește că este edificator un pasaj dspre chinurile la care erau supuși lotrii prinși „...tăiați, spânzurați, ce și tormente, chinuri, țâță arsă, trasă, mâini de vii tăiate, cu roata zdrobiți, obrază cu pecete arsă, capu tescuit, supt unghii țăpuși

bătea, le zmulgea, cu piatră de moară îi lungea, pieptul le turtea, picătură rea de sus în creștetu capului îi pica, dar de vii arși sau de vii înțăpați, cui reale fâșii din umeri pră spate în jos trasă, locu cu var presărat, apoi dus și tăiat.” Tabloul apocaliptic e luat pe de-antregul din cronicar și dezvăluie câteva din calitățile literare. Traiul de graniță nu este pre bun pentru că turcii nu se pot împăca defel cu imperialii și nu pregetă să treacă peste teritoriul augustei corone. Rămâneau în urma păgânilor numai suferințe. Moarte și câte o vorbă de pomină prinsă în țesătura scrierii din vechime. Când un ȋigan vesti că turcii sunt câtă frunză, câtă iarbă „gheneralu Vencheiam muri de răs” auzindu-l. Acesta nu suferi ofensa și declamă: „Dacă nu crede, ca găina fiartă dinaintea turcilor veți fi”. După patru zile însă generalul Papila se convinge singur că tuciuriul spusese adevărul. Strigă atunci strategic „Retirirt! Popi, oameni, muieri, fugiți!” (i urmară vremuri de mari dureri descrise convingător, deși pe un spațiu restrâns. Acumularea detaliilor, anunțul sec dar expresiv, folosirea prezentului istoric dinamizator sunt modalități narrative mult îmbogățite după vreo 60 de pagini. Colajul acum este mai accentuat romanesc, iar narațiunea se însuflețește și mai tare, fiind ajutată și de scurte dialoguri încă ppline de ingenuitate.

Către 1835 autorul vede realitatea prin fanta lui Ion Stoia Udrea, iar din epoca revoluționară alege un moment din 1849, asediul Timișorii de către trupele ungurești comandate de generalul Bem. După luptele crâncene în care maghiarii sunt învinși, orașul e mohorât, distrus în mare parte și plin de semnele morții.

Cu răsfoirea gazetei locale „Luminătorul” din anii optzeci ai secolului trecut, începe nu numai o nouă epocă istorică, ci se petrece o evidentă nutație și la nivelul întregii cărți. Scriitorul devine acum, pentru scurte răstimpuri, propriul său personaj. Un personaj dezamăgit de conținutul foilor scorjite în care își pusese mare nădejde. Cu foarfecele în mână, aotorul obține totuși un mozaic interesant, conturând astfel

primele probe pe care resursele textului trebuie să le treacă. Anunțurile publicitare stau alături de tot felul de curiozități, de răspunsuri la scrisori ori de buletine despre starea vremii. Se scrie nu numai despre Timișoara, ci spar vești și despre alte localități bănățene, mai ales despre Lugoj. „Copiind două, trei anunțuri mortuare, un articol publicitar sau o invitație la dans din partea tinerimii din alt secol, autorul a pus pilonii unui cadru pe care imaginația noastră îl poate umple după bunul plac. Adierile timpului trecut vin în pagină în modul cel mai libertin, fără praguri, trucuri, eschive, pentru că scriitorul nu are nimic de ascuns. Dimpotrivă, operația de reconstituire a trecutului pare o lecție deschisă: „Dacă pun una lângă alta ilustratele vechi de la Băile Herculane, am aproape imaginea întregii stațiuni. Gara, mai întâi. Trebuie să privești cu atenție ca să observi schimbări. Totul pare să fie și astăzi ca atunci”.

De la un anumit punct, romanul „istoric” este dublat de paraje de Bildungaroman. În același stil direct, potențiat de folosirea aproape obsesivă a prezentului, scriitorul urmărește evoluția unui copil (cărui îi lasă nume generice, liceanul, tenorul, locotenentul etc.) din satul gârbovăț, de pe valea Almăjului. Diversele peripeții ale vârstei fragede, greutățile impune de o școală făcută în altă limbă decât cea maternă sunt narate fără înflorituri, aproape ca într-un proces verbal. Când vreo descriere își cere dreptul de a intra în pagină, autorul nu renunță la principiile sale statornice și îi admite prezența numai după o aspră filtrare în urma căreia rămâne doar rezonanța de ghid turistic. Cu aceste propoziții descărnate de literatură, el construiește însă o altă literatură. La 16 august 1905 apare prima menționare a unui nou personaj – Simion Ciocârlie – apariția semnalată doar prin ceea ce poate spune copia unui certificat de naștere. De acum înainte, viața acestui personaj va fi însoțită de un vraf de documente, din datele cărora cititorul ia ce vrea. Ițele cărții se ramifică mult, procedează prin care scriitorul caută să surprindă pulsul vieții din perioada interbelică până prin anii

taizeci. Destinul ofițerului, al funcționarului, pachetele cu scrisori, tăieturi din ziare formează un ghem epic din care Livius Ciocârlie extrage firele cu neîngrădită plăcere. Și, ori de câte ori are prilejul, scriitorul tratează diversele evenimente ale vieții din perspectiva deromanitizării. Dacă „misterului” nașterii îi este preferată copia unui certificat, nu altfel se petrec lucrurile în momentul căsătoriei lui Simion Ciocârlie cu Cornelia Băcilă. Posibilul aer romanțios este eradicat prin seaca înșuruire a satelor dintr-un act. Programul autorului în această privință nu este cu desăvârșire noi și el traduce posibila idee că viața oamenilor încapă și în câteva acte, după cum ea poate încăpea și într-un roman fluviu, adesea revărsat. Prîntre stenogramele mai multor întâmplări se cuibărește la un moment dat și un „mărunt” eveniment petrecut la 9, octombrie 1935, anunțat cu același laconism deșmănînd de moarte exaltarea: nașterea copilui Livius, viitorul autor. Este momentul în care prozatorul începe să se scrie pe sine însuși.

Pe fundalul întâmplărilor care compun viața paralelă a ofițerului și a funcționarului, Livius Ciocârlie proiectează și scurte extrase din „Străjoțul”, „organ de publicitate, luptător pentru ameliorarea crizei morale”. În care se zbătea Mehadia. Aerul retro al scrierilor are efect sigur: tensiunea dintre teste atât de diferite, aparent incompatibile, este domolită prin savoarea jocului contextual. Sunt semne limpezi care demonstrează că se mizează pe expresivitatea involuntară, scoțînd în relief faptul că banalitatea unei scene sau a unui enunț este adesea numai o mască dincolo de care sălășluiește literatura. Deși apar transcrieri dintr-o revistă școlară („Echerul”), din caietele de teme ale unui școlar, relevînd absurditatea camuflată a unora dintre ele sau e publicată cronică a unui meci de fotbal între Colegiul Loga și Liceul Industrial, punctul maxim de forțare a resurselor textului apare spre sfârșitul cărții, între două capitole ce se oglindesc reciproc. Capitolul 42 este o colecție de enunțuri stereotipe desprinse de pe diverse ilustrate : „Sărbători fericite

de la eleva dumneavoastră de pe Semenici. Multe salutări din Blaj. Sărutări din Predeal. Cu toată dragostea, din Bazna, vă rog să primiți un gând de caldă prietenie. Ne gândim cu drag la voi și scriem cele câteva rânduri din Cămpina. Salutări respectuase din București,” etc. Niciodată literatura nu fu mai depărtată, deși... Capitolul 43 dă seama despre aceeași puținătate comunicativă, dar și despre lupta vorbitorului cu roiul de clișee care-l devoră: „Bună ziua. Bună ziua, v-au venit? Nimic, n-avem furgoneta. Le duceți cu furgoneta? Da, dar n-avem. Mă duc, dacă n-au venit. Mai treceți. La revedere, la revedere. Sărut mâna. Bună ziua, ați văzut? Da. Ați completat? Da. Și ați semnat? Da. Ce ziceți? Ce să zic? Vă e totuna. Aproape.” Sunt și pagini în care textul pare să fie în agonie: „O casă, o casă, o curte, o casă, o casă, un loc viran, o curte, o casă.” Probe surprinzând viața complexă și tot mai dificilă a textului. Epilogul ales de Livius Ciocârlie este nu numai parțial surprinzător pentru însăși noțiunea de epilog). În aceste rânduri finale, autorul vorbește despre sine prin intermediul altora și introduce judecăți ce nu sunt tocmai străine de spiritul său. Epilogul înseamnă de fapt o nouă oglindă în care întreaga carte își poate vedea trăsăturile frumoase dar și ridurile luptând împotriva stratului de pudră. Fragmentele ales de scriitor deschid zăriștea interpretativă după cum, în egală măsură, o și obstrucționează. Ca și rândurile de critică propriu-zisă ale autorului, aceste mici decupaje se simt utile abia atunci când stârnesc reflexivitatea cititorului: „...Cum nu sunt critic, nu sunt nici scriitor”. Rânduri teribile în care poți distinge însă o abia camuflată înclinație ludică, grefată pe un fond sufletesc dominat de o excesivă modestie. Epilogul poate sugera și ideea textului care, abia născut, nu poate prolifera în continuare decât dacă e prins mereu în chingile propriilor judecăți valorizante. De parcă nu și-ar trăi viața decât dacă s-ar uita în permanență în proprii săi ochi. În aceste condiții: „Relația cu scrisul e foarte complicată, adesea periculoasă. Gândul Dumneavoastră despre

cartea de care mi-ați scris vă situează în alt plan decât acela unde s-a găsit Camil Petrescu. ntrucât totuși memoriile și scrisorile din *Patul lui Procust* nu sunt documente reale ci confecționate. Punctul acesta în care vă despărțiți cred că va trebui gândit foarte mult de cititor, dacă acela va vrea să simtă și timpul ce desparte cartea Dumneavoastră de aceea a lui C.P., și puntea ce le leagă. Contextul fiind creat, nu mai rămâne decât exploatarea lui benefică.

Un Burgthenter provincial rămâne un roman despre patimile și bucuriile textului, despre limitele și nemărginirile sale. Agreabil adesea, uscat din când în când, interesant ca experiment dar și obosindu-și uneori cititorul, „o căutare a timpului pierdut Întreprinsă cu mijloace care se opun deliberat, polemic, modelului proustian.”[17]

Clopotul scufundat împrumută titlul unei scrieri de Gerhardt Hauptmann, fără ca aceasta să implice vreo situație polemică, ori un dialog peste ani menit să lumineze cine știe ce relații bine camuflate. dacă scriitorul german înfățișa simbolic tragedia artistului dezorientat de scufundarea în uitare a operei sale, pentru Livius Ciocârlie sensul metaforic al titlului este radical diferit; nu uitarea operei sale îl interesează, ci tocmai modul în care scrierea se naște dintr-o interioritate umană retractilă, ezitantă, suspendată chinuitor între voința de a scrie o carte și un oblonomism congenital. ntre pereții clopotului aplpită un eu care încearcă neconținut să se autodefînească, curios să-și atingă propriile adâncimi în ale cărei falsuri ar sta râvnita sa esență ultimă, liniștitoare. Călăoria spre centrul eului înseamnă totodată năzuința de a stăpâni un timp terorizant. Pe drumul eului spre sine însuși alunecă maiestuos și o întreagă bibliotecă, vană obligatorie dând spre teritoriile fremătătoare ale realității. Fiindcă această carte caută să surpindă și viața cuvintelor, modul în care ele se chemă cu voluptate, organizându-se în nuclee de maximă semnificație. Scrisul ajunge o adevărată magie, pe care autorul caută să o stăpânească, îmblânzând-o prin studiul

întreprins asupra factorilor declanșatori. Stimulul poate fi, uneori, un simplu cuvânt. Prins într-o anumită rețea, cuvântul palpită, iar pulsațiile sale îl stârnesc imediat pe autor: „Tu cureți cartofi în iarba din curte, surâzi. Aici strică poezia cuvântul *cureți*, aspru, ca o răzătoare pe care ți-ai trece mâna și ți-ar sfârteca-o fâtră să curgă sânge. Momentul de groază când, după ce ți-ai făcut o tăietură adâncă, locul despucat e livid, sângele încă în-a țâșnit”. Fotografiile ori secvențele rătăcite în memorie au același rol. Din „carnația” lor palidă autorul încheagă imagini scurte, de elocvente, iar juxtapunerea lor ar putea continua la nesfârșit: „O familie de trei persoane la fotograf. În același mediu, la intervale, familiile se îmbrăcau îngrijit și se duceau să se fotografieze 9 pe 12. (...) Stau pe o bancă sprijinită de gard, port bretele vânătorești, am patru ani și râd (...) Stăm toți trei și privim în soare. Puse le un loc, uan sub alta, frazele fac, făceau un poem în sensul vechi al cuvântului. Există în ele un fel de lirism. În aceasta, lirismul pluralului. Stăm toți trei, deci suntem împreună și privim în soare, adică nu soarele îl privim dar este soare unde stăm” etc. etc. caietele sale școlarești, caietele studentului și ale tânărului, jurnalul de mai târziu sunt alte puncte de sprijin. Alte pretexte. pagini conservând un timp și o devenire.

Clopotul scufundat ne arată într-un fel, fața cealaltă a *Burgtheaterului provincial*: „acolo fiind «documentele» lucrate după metoda mașinii de tricotat numite interloc, aici sunt «comentariile»: brutul și netul ființei care trăiește și scrie”. [18] Prima scriere era mnaia mult cartea celorlalți. Cea din urmă e mai ales cartea eurlui, fiind scrisă din convingerea că ea „nu trebuie să cunoască nici o «transfigurare»”. Tot ce a format lumea unui om. Ce i s-a întâmplat trăind, ce a perceput, ce percepe și gândește în timp ce scrie. Nu analitic și epuizând de fiecare dată ceva, e ce nu pot să fac (...) Fiind totuși literatură: fără invenție, fără transfigurare, doar din scris, din scris și din inconștientul lui, adică din faptul că un anumit simț al frazei

face ca întâmplări, senzații și idei autentice, prin simpla acumulare să devină literatură”. Un „program” care poate aminti la prima vedere de Camil Petrescu. În realitate, însă, lucrurile ta altfel pentru că „jurnalul de formulă camilpetresciană ne arată o personalitate în neconținută expansiune, un om ieșit din comun în manifestările sale de excepție” [19], care privește mereu în afară. Privirile lui Livius Ciocârlie sunt ațintite dimpotrivă, mai mult spre înăuntru, spre propria sa interioritate, trăins consecințele unei continue crize de vitalizare, principiul de bază al barocului. Tip utopic în care se încadrează pe deplin.

Surprinzător, și revelator totodată, cu toate că frazele sale folosesc intens tehnicile cele ami boi, ale reprezentă, de fapt, încă o ilustrare strălucită a structurii de adâncime proprie spațiului spiritual bănațean. Suportată și de operele altor importanți scriitori ai locului, pecetea barocului se arată a fi cu adevărat dominantă stilistică a acestei provincii literare.

Criza de vitalitate răzbate la tot pasul în numeroasele autocaracterizări, dar ea se repercutează și asupra celorlalte planuri, de la arhitectura narativă până la structura frazei.

Cumsecade și cu totul inofensiv, autorul pare a fi luat „tot ce a fost slab” din familie, devenind un adevărat om fără calități, care are de ascuns ceea ce pe de altă parte nu se dorește să trădeze, și anume un gol. Vidul. Această descoperire a epocii moderne petrecută odată cu moartea lui Dumnezeu. Vidul ales ca experiență interioară pentru că permite înaintarea în necunoscut, un teritoriu al tensiunilor neconținut ca într-o adevărată operă barocă explorat maticulos și în cărțile următoare: Fragmente despre vid și *Paradisul derizoriu*. Cărți ale căutărilor neobosite care permit constituirea doritorului spațiu securizant în jurul unei ființe ce are impresia obsesivă a golului său interior. Spațiul proteguitor funcționează ca un filtru între eu și ceilalți (cuplu valsând totuși împreună până la vertij) format din ironii și autoironii, replici neașteptate, amânări, rostiri eliptice. Sau ca o mască în dosul căreia scriitorul se

transformă în propriul său personaj. Priviți amândoi de ochiul criticului Cărțile sale nu pot fi considerate jurnale pentru că în ele nu răzbate cochetăria altor scriitori români de a se menaja de sine, prezentând lucrurile lacunar și dintr-o perspectivă mereu convenabilă. Dimpotrivă. Expunerea este totală, nemiloasă și contună, astfel încât legile verosimilității fac din eu și ceilalți)m personaje complexe. Nu sunt jurnale pentru că lumea sa e ca e oricărui prozator, are o arhitectură epică, personaje, destine, construite după credința că literatura poate fi scrisă fără a inventa nimic. Soluția prozatorului complexând astfel teoriile familiare criticului. De fapt, scrierile sale în proză nici nu pot fi încadrate într-un gen bine definit, orientare asigurându-i maxima libertate. O plăcere amintită de mai multe ori cu bucurie: „deși primul interloc îmi mai place încă, nu-mi dau seama dacă e o carte sau cine știe ce. La fel nu-mi dau seama ce fă aici. Mizez mai mult pe continuitate și acumulare decât pe o idee literară. ntr-un gen determinat nici n-aș ști ce să scriu și nici nu m-ar interesa”. Dacă psihologie barocă e prezidată de doi arhietipi aflați în relație de inerdependență, Circe simbolul metamorfozei – și păunul – simbolul ostentației (după credința lui Jean Rousset), Livius Ciocârlie mizează necondiționat pe virtuțile metamorfozei, în timp ce ostentația are semnul schimbat, fiind în acest caz prezentarea provocatoare a unor defecte. Scriind într-un gen nedeterminat, autorul își permite să întrețină iluzia că e lipsit de orice constrângeri. Absența oricărei restricții devine ea însăși regulă, principiul arhitecturii textelor sale fiind capriciul. Blazon pe care barocul îl poartă cu mândrie, fiindcă definește cel mai bine înclinația stilului către mișcarea continuă, către mobilitate și fluiditate.

Parcurgerea realului este în toate aceste trei cărți pe cât de meticuloasă, pe atât de întâmplătoare. Narațiunea, atâta cât există, înaintază mereu capricios. Totul se realizează prin atracții spontane prin prin salturi derutante, prin juxtapunerea a sute de secvențe provenind din locuri diferite și având vârstă

dintrecele mai neașteptate. Aflat în mijlocul labirintului, Livius Ciocârlie refuză cu greu ascubsă bucurie orice fir al Ariadnei. Faptul îi îngăduie să aibă ca ideal absența, vidul ori indiferența. Structură de apectator, privindu-se pe sine cu severitate și observându-i pe ceilalți cu neîngrădită bunăvoință. În acest traseu atât de sinuos parcă se încheagă totuși un element compozițional folosit cu destulă stăruință. E vorba de alternarea la intervale, firește, neregulate, a planului descriptiv cu un plan hermeneutic. Aceasta vrea să spună să „autorul face rareori rațiunile, mijloacele, stilul înaintării sale în text. Textul își are umbra lui metatextuală”[20], sursa unei benefice tensiuni interioare. Jocul perspectivelor duale e consecința unei structuri umane în care prozatorul și criticul se înfruntă nemilos. Universul scriitorului nu are nimic spectaculos, fiind format dintr-un șir de experiențe aproape comune, jalonând-i devenirea. Din ele s-ar fi alcătuit cel mult un Bildungroman plicticos. Universul criticului în schimb este vast și strălucitor, cumulând o mulțime de experiență și soluții livrești. nfrunarea acestor „lumi” e chiar miezul cărților, întreținând trează atenția cititorului. Desigur, nu a oricărui cititor. În ineditul lor duel, scriitorul aruncă în luptă, compensatoriu, un adevărat compendiu de scriituri, de la cele tradiționale până la cele mai noi modalități narative. Se ajunge astfel la un amestec inedit de evocări, de scrieri, portrete, autoportrete, glose, adnotări, maxime, rezultată a rafinatei metamorfoze stilistice. care transformă realitatea însăși în ficțiune. ntr-un loc transpare rețeta asimilată a noului roman francez: „De pe terasa mare coborâm în curte, urcăm din curte pe terasă, ne ducem în pod, ieșim să vorbim cu vecinii, curățăm pantofii de noroi. aruncăm boabe la găini, le dăm mâncare și apă câinilor, stăm vara către seară, cinăm. De sus, de sub streășină, pe muchea zidului, un bec cu glob galben luminează terasa. În pod se urcă pe o scară de lemn abruptă. Pe trepte sunt pantofi vechi pentru grădină, o lampă cu petrol și o perie lungă pentru tavane.” În altă parte se

inventariază în același spirit sertare;e unui bufet („în sertarul din stânga jos, o cutie de chibrituri suvenir de la Ada-Kaleh, o medalie câștigată de Ion la campionatul școlar, cu inscripția mens sana în corpore sano, o cutie de bachelită cu acte de patefon și o cutie cu apărătoare pentru agățat tablouri. În sertarul din stânga, sus, în pachetul de șervețele „Mallmark, Christman Coasters”. Deasupra, pe vitrină, un ceas mare în cutie care, când sună, imită Big-benul”), obiectele din camerele unei case, cărțile sau pur și simplu numele străzilor pe care trece. Deși tonul e reținut, neutru, efectul acumulării atâtor obiecte și ființe este remarcabil, creind o puternică senzație de concret. Realitatea este adusă în text cu toate straturile sale, fără farduri, forța acestor inventarieri, stând în pueterea lor evocatoare.

Registrelle scriiturii se schimbă adesea. Paginile de autobiografie clasică alternează cu altele de monolog celinian sau joycean, comentariile literare cu cele sociale și politice (mai ales în *Paradisul derizoriu*)) astfel încât putem spune că se ajunge la adevărate romane ale scriiturii, cel mai izbutit în această privință fiind *Clopotul scufundat*. Pe de altă parte, toate aceste opere pot fi interpretate și ca niște spectacole totale în care diversele scriituri devin personaje sui-generis, fiecare Întrepretându-și rolul cu multă dăruire. Această dispoziție teatrală accentuează și mai mult caracterul baroc al scrierilor, dincolo de masca „actorilor” aflându-se o conștiință dezbinată ce trăiește o dramatică tensiune lăuntrică.

Tipul uman preferat al barocului este „el discreto” sau „honnete homme”, care în orice împrejurare „trebuie să-și cântărească sentimentele și să nu se lase în voia pasiunilor, cel mai înverșunat dușman al liniștii sale”[21]. De multe ori, impresia pe care o lasă personajul ce se exhibă pe parcursul atâtor pagini este tocmai aceasta, singurele sale trăsături ieșite din comun fiind ideea de a scrie o carte cât și lipsa oricăror însușiri. Structura de adâncime a personajului pare a asta astfel sub pecetea oximorului, figură esențială în literatura barocului.

Portretele altor personaje care îi stau în preajmă sunt mereu în mișcare, imaginea finală coagulându-se abia după ce numeroase și rapide trăsături de penel au fost răspândite cu generozitate de-a lungul paginilor. mama, tatăl, soția, fiicele, ființele cele mai agreate, moartea, convertindu-i pe unii în dureroase absențe. Rare momente când tonul neutru alunecă în lirism. Ceea ce se află dincolo de autoimpulsul său cerc proteguitor pare a se fi pierdut în pliurile timpului. Din foștii colegi de liceu, după ani și ani, În-au mai rămas decât puține cuvinte. Și totuși, insolitul „catalog” conține portrete extraordinare, realizate din tușe puține dar adânci, dând o uimitoare senzație de viață: „Mioara G. s-a măritat și locuiește lângă Piața Unirii într-o casă veche cu etaj. Are o verișoară bolnavă (...)

Doina P. Prietenă cu Lotte. S-a măritat lângă Arad, are un copil și e funcționară. Am întâlnit-o când tocmai teșise de la sfatul regional și se pregătea să urce într-un G.A.Z.

Rudi. A fugit de la școală și de acasă, l-au prins, dar nu s-a mai întors la liceu. Era de departe cel mai deștept. S-a plimbat, câțiva ani de mână cu un frate mai mic. ntr-o vară la ștrand, l-am văzut sărind în apă. Sărea, înota până la mal, se ruca pe bordură și iar sărea. Când am plecat, tot mai sărea...

M. Maria. S-a apucat de facultatea de muzică tocmai la timp ca să-mi fie studentă la orele de franceză și să am neplăceri cu decanul fiindcă-i spuneam Mărioară în seminar”.

Sunt pagini care predau lecția metamorfozării în literatură a celor mai simple descrieri tocmai în niște ce repudiau invenția, literatura. Volume ce s-au vrut doar niște „spații” însumând gândurile unor autor pornit în căutarea unui sens și care, prin profunzime și originalitate l-au transformat pe Livius Ciocârlie într-un prozator de talia lui Sorin Titel.

Deși au maniere complet diferite de abordare a prozei, cei doi mari scriitori dau măsura exactă a valorii barocului bănățean, adevărată emblema a acestui spațiu spiritual.

Retractiv și agorafob, practician meticulos al spiritului de negație îndreptat asupra propriei ființe, Livius Ciocârlie suportă cu seninătate procesul delicat prin care portretul omului devine chiar portretul scriitorului.

V. NOII PROZATORI

Desant '83 a fost cea mai șocantă acțiune a unui comando literar. O provocare. și o dovadă. Era „lucrarea de licență” a unui grup care, încheindu-și școlirea, se avânta cu elan în producție. Un asalt tăios, din ale cărui rânduri nu lipseau poeți și critici de aceeași vârstă, convertiți de circumstanță în prozatori, întemeind cu frenezie o nouă generație literară. Erau scriitori pentru care obsedantul deceniu nu mai era o obsesie, un refugiu, enclavă permițând rostirea câtorva adevăruri, pentru că obsedantul deceniu se mutase în prezentul continuu. „Adevărul despre acum”, părea a fi parola lor de recunoaștere și la ea vor adera toate tinerele talente răspândite prin țară după ce vor fi asimilat experiența universitară. Atenția noului val se îndrepta spre individul prins în mecanismul social, spre insul încercând să-și afirme individualitatea tocmai într-o epocă a șabloanelor nivelatoare. Folosind cu dezinvoltură cele mai recente tehnici narrative, noii prozatori se impun imediat prin autenticitate, prin puternica impresie de inedit. Dincolo de spectacolul epidermic al scriiturilor, prozele lor pun totul în discuție, folosind acidul umorului intelectual ori relativitatea perspectivelor și a soluțiilor. În contrast evident cu obișnuințele epocii, ei practică politica ușilor deschise, accesul în laboratorul lor de creație fiind permis oricui.

Viorel Marineasa este, probabil, ultimul dintredesantiști care iese în arenă. „Între tinerii debutanți ai deceniului al nouălea, e un bătrân. Adică un autor care a avut timp să mediteze asupra literaturii, ca și asupra felului în care el, autorul, poate respecta tezele, manifestele, propunerile desantiștilor, textualiștilor, novatorilor mai mult sau mai puțin sincronizați solicitărilor noului timp al prozei”[1]. Cărțile lui de până acum (*Litera albă*, *În pasaj* și *Unelte, arme, instrumente*) dovedesc înțelegerea până la detaliu a experiențelor comune întregii generații. Lumea romanului *Litera albă* este Banatul, regiune care uimea cândva prin femomenul scriitorilor și gazetarilor plugari. Întreaga carte este de altfel o reconstituire menită să scoată din uitare personajele importante ale locului. Oameni pe care nimic nu i-a putut abate de la lucrarea lor poate naivă dar în care credeau cu putere. Pentru a înțelege mai bine demersul romanesc al lui Viorel Marineasa, *Nota* plasată de autor în chip de preliminarie nu poate fi ocolită: „Prima parte a cărții de față încearcă o re-scriere a romanului *Transformarea* (Timișoara, Tipografia „Rapid”, 1931), datorat gazetarului și prozatorului plugar Ioan Ciucurel (1897-1955) din comuna Soșdea, fostul județ Caraș, păstrându-se numele câtorva personaje: Axente, Livia Sturza, Adel. Dialogul romanesc din cea de a doua secțiune urmărește să dea o versiune de biografie a unui asemenea țăran luminat, fie că s-ar numi Achim Beca, Ioan Ciucurel, Pavel Târbețiu, Vidu Marineasa ori altfel.

Pasajele culese cu caractere cursive sunt preluate din romanul, scenetele și publicistica lui Ioan Ciucurel precum și din alte gazete și reviste apărute între 1900 și 1952”).

Așadar, scriitorul dezvăluie cu seninătate încă de la început elementele constitutive și principiul de alcătuire al cărții. Aparent, nu ne-ar mai rămâne decât să-l urmărim pe scriitor în drumul său sinuos de resuscitare a unei atmosfere și a unor secvențe de istorie. O lectură grăbită s-ar putea rezuma doar la atât, în realitate însă, cartea are o miză mult mai mare,

căci nu se mulțumește doar să reconstituie o lume, ci caută să definească stilul existenței comunităților rurale și, prin extensie, a întregului Banat. Un stil pe care însăși scriitura romanului și-l asumă pe deplin – barocul.

Tavi Vulpeș, fost cândva profesor în satul lui Achim Beca, încearcă să refacă chipul oamenilor vechi, „plugari focalizatori de șcință și lumină”. Prezentul căutând să-și descopere rădăcinile și să le înțeleagă. „Bolnav de nesemnificativ”, Tavi Vulpeș luptă din greu să centreze imaginea fostului publicist. Timpul îi este dușman redutabil, fiindcă a estompat imaginile, i-a lovit pe unii cu ramolismente, iar pe alții i-a transformat în amintiri. Profesorul-scriitor este însă un bun ascultător. Chiar și atunci când pare pierdut în scurte reverii, punțile comunicării rămân ancorate la țărnul temei urmărite.

Brutus Petroviciu, Vasii Mihăiciu, Mărcin Fiat (zis Părădaisă), Gică (zis Copitulul), Iosif Cătănuță, Ilia Perescu (zis Trăgulă), Emilia Căpețeanu, delatorul, fostul elev, fosta elevă, sunt câteva „surse”, care-l informează cu plăcere ori cu reținere, uneori contradictoriu, după ce aproape toți au jucat mica scenetă a refuzului politicos. La toate acestea se adaugă mărturiile scrise: pagini de gazete, scrisori, fragmente de roman, poezii, delațiuni, fragmente de jurnal. Relativitatea portretului, precum în orice carte a barocului autentic, e deplină. Mai mult chiar „sursele” nu se mulțumesc cu statutul anonimului, ci se metamorfozează în adevărate personaje, fiecare având parte de un „discurs” bine individualizat ideatic și stilistic cât și de secvențe ulterioare în care își manifestă individualitatea în raport cu ceilalți actanți. De la Brutus Petroviciu aflăm că paorele gazetar fusese „prin excelență un ftizic, om cu impulsuri generoase, animator calculat și intempestiv în același timp”, adevărat personaj baroc, contopind râvna autodidactului cu munca neconținută a țăranului. Un idealist incurabil care știa să lupte cu tărie între fruntariile concretului. Folosind același

limbaj, „amestec de contabilitate, spirit doct venit de departe și sfătoșenie regionalistă”, „sursa” face și alte mărturisiri: „Să nu-ți faci iluzii că vei descoperi cine știe ce minune.

Bun-simț, talmeș-balmeș ideologic, destule parascovenii, o anumită linie dreaptă, lungul nasului, desigur că multă râvnă și chiar un fel de aplicație pe care astăzi în-ai s-o mai găsești. Poate fi invocată Emilia Căpețeanu, dar – Achtung! – ea l-a iubit (...), l-a iubit (totuși) cu program periodic, difuz, în miezul unei abundențe de abstracțiuni.” Relația dintre cei doi e apoi analizată cu surprinzătoare acuitate: „Trebuia să fi fost cochetărie, e drept, inteligentă, bine menevrată din partea ei, bine'nțeleș, ca și o recipisă, singura transformată în caz de solidaritate: plămânii șubrezi, peste convenții și așezări sociale, semnul hemoptizic, cheagul. De aici exaltări, temperate de spiritul locului, mitocosirea, zăpăcitură prin eseuri intelectuale și artistice. Țucurile (înțelege pupături), Țucurile lor au fost cu siguranță baroce, în contopiri, detașări și respingeri”. Apariția explicită în text a termenului baroc) nu este întâmplătoare. Emblema Banatului în acele vremuri fiind chiar barocul. Lui Brutus Petroviciu activitatea consăteanului său i se părea mai degrabă o manie nemțească pentru care nu manifesta vreo atracție, întâlnirile ideologice dintre cei doi fiind întâmplătoare și fără a intra în profunzimi polemice, partajările făcându-se „a l'amiable, deci fiecare cu golâmbii lui”. Explicația acestei aparente neatingeri o găsim în partea a doua a cărții, când „sursele”, devenite personaje cu câteva decenii mai tinere nu mai rezumă retrospectiv, ci acționează direct. Cu prilejul unei ceremonii desfășurate la monumentul eroilor satului ce s-au jertfit în primul război mondial, studentul Brutus Petroviciu apare „echipat în cămașă verde cu diagonală și cu tocul revolverului pe șold”, făcându-i pe țărani să se strângă ca la „comege”. După un discurs arogant în care îl înfierează pe Achim Beca, directorul gazetei „Cuvântul țăranilor”, pentru vederile sale de stânga, el dă foc, împreună cu câțiva tineri, unor

mormane clădite meșteșugit cu exemplare ale gazetei. Foc văzut ca avertisment, ca pedeapsă dar și ca factor purificator. După lamentabila scenă, Achim Beca l-a atacat vehement în foaie, scriind pamfletul și tu, studentule Brutulică). Nu condamnă o persoană, ci o orientare politică ce devine „o rușine pentru țară”. Desigur, punerea la punct nu l-a convins pe legionar. Dimpotrivă. S-a aprins și mai tare, urmărindu-l cu pistolul pe Achim Beca, „prin trenuri, pe drumul de la gară, chiar și la oraș, în restaurante, la piață, pe marile bulevarde”).

Folosind registrul popular, scrisorile cu ortografie fantezistă ale lui Mărcin Fiat adresate lui Tavi Vulpeș au în centrul atenției figura aceluiasi om de ispravă; „iel o fos om di marie valoare că tăț lor știut și duomni dăla oraș și dîn București și dâ budapeșt și la Vina măi năince o tăt vrut săi organizază pră țărani pă pauri cum îi zicem noi că să nu să scrie în niciun partid dă pă vremuri că săș facă sînguri triaba fărdă doamni o fost și om cu carce cu zearu lui cuvântu țăranu lui macar că no fost la școli o fost om cam prost cam piergevară că dafacea ge pomană șo dat averia o vindut cal vacă pământ tot numa să scuată zear șo câștigat mult dușmani și gin sace și dîntră domn dă oraș”. Impresiile sunt, așadar, amestecate. După ce îl laudă pe consăteanul său pentru că se făcuse cunoscut în trei capitale, Mărcin Fiat nu ezită să strecoare și un reproș: Achim Beca ar fi fost „cam piergevară”, fiindcă și-a vândut din avere doar ca să poată scoate ziarul. Sancțiunea, în fond, este explicabilă într-o lume care trăia după un mod aproape inflexibil.

De la Iosif Cătănuță și de la fostul subnotar Preacu aflăm câteva detalii despre corespondența pe care Achim Beca a avut-o cu Nicolae Iorga. Savantul aprecia lucrarea băănățeanului și căuta să-l îmbărbăteze în lupta pe care o ducea împotriva dezmățului demagogic. Erau anatemizați toți cei care făceau politică de surpare, „adică ni ucid supt răpedea lor agresiune nemărginita dorință de a rădica țărani și întreg poporul românesc la o viață morală unitară”). „Țăitungul” lui Achim

Beca nici nu voia altceva: „Luminarea și deșteptarea poporului de la sat. Colecționarea folkloristică. Dezgolirea relelor ce bântuie satele noastre. Arătarea năcazurilor, lipsurilor și sărăciei în care trăiește o parte a populației satelor; chibzuirea asupra îndreptării acestor neajunsuri”. Piatra unghiulară a programului era însă independența, hotărârea de a nu-l pune în solda nici unui partid politic. Promisiune ținută cu încredințare, deși ispitirile au fost numeroase.

Un personaj atrăgător este și Ilia Perescu, zis Trăgulă în al cărui „blazon” aplicat pe poartă se conciliau tendințe divergente: „Ilia Perescu – agricultor, dirijor, compozitor”. Înlăcărat de duhul național, instructorul de coruri și fanfare era mult apreciat de Achim Beca, amândoi întâlnindu-se în spațiul utopiei: „Vrem să împotrivim construirea unei companii muzicale față de partidele politice. Prin muzică trebuie să depășim demagogul”). Urmându-l pe Steiner în împărțirea omului deplin, Ilia Perescu își aduce propria contribuție teoretică. Pornind de la ideea că universul are structură muzicală, el apreciază că omul este o copie în filigran a muzicii sferelor: „corp fizic – do; corp al vieții – re; corp astral – mi; eul ca sîmbure al sufletului – fa; sinea spirituală ca și corp astral transformat – sol; spirit al vieții ca și corp al vieții transformat – la; omul spirit ca și corp fizic transformat – si”. Pentru el, manifestările culturale ale trecutului nu au egal. Dacă în 1936 se strânseseră la Timișoara peste 11000 de cântăreți, în coruri și fanfare, reflectând forța muzicală a unei națiuni, petrecerile contemporane i se par inferioare, căci „au devenit pretext pentru băgarea la burtă de mâncăruri și pentru amețire a spiritului, prilej întunecos de destrăbălare în cazul unei părți a tineretului, coprină de băț”.

Recunoașterea întreprinsă de Tavi Vulpeș, „lentă și poticnită”, reductibilă poate „la un soi de curiozitate morocănoasă și la o melancolie de factură documentară” se învâlburează la aflarea veștii că Emilia Căpețianu trăiește.

Întâlnirea dintre cei doi este neașteptat de dură pentru că imaginile lor despre Achim Beca nu corespund. Aerului nostalgic, retușând contururile amintirilor, Tavi Vulpeș îi opune vehementa severitate a documentului. Impasul era grav și părea insurmontabil, retezând puțința comunicării. Totuși, bătrâna doamnă își domină „anchetatorul”, de partea sa fiind atuul timpului trăit direct. Emilia Căpețeanu înțelege imediat viziunea pe care Vulpeș a adoptat-o în drumul său recuperator, la capătul acestuia urmând să apară un om „fragmentat, crâmpoțit, transformat; latent, cvasi-absent, dar omniscient”. Un demers în care bănuiește totuși un patetism reținut, chiar reprimat, tehnica dezeroizării, în acest caz, părându-i-se) neconvingătoare.

Întâlnirea cu Emilia Căpețianu pare mai degrabă un pretext. Un nimerit prilej de autoanaliză narativă. Privirea întoarsă a textului spre sine însuși.

La capătul întâlnirilor, informărilor, visurilor portretul trecutului este, desigur, fragmentat. Cu toate acestea, cei câțiva factori coagulanti ne ajută să afirmăm, mai întâi, că teoria paorelui obsedat de clisă și pământ este nedreaptă. O dovadă elocventă este chiar existența tipului de țăran precum Achim Beca ori Ilia Perescu, ilustrând, pe de o parte, și ideea că în Banat „nu a funcționat contrastul care să producă o departajare drastică între vârfuri și mase, necesară nu în sensul înstrăinării ci în al afirmării valorii”. Relativa omogenizare a favorizat, în schimb, dezvoltarea unei culturi ce se situează între reperele barocului. Cartea lui Viorel Marineasa, modernă prin tehnicile narative folosite, nu face decât să ilustreze această încadrare.

În *Litera albă*, timpurile glisează în permanență și pe neașteptate, prezentul narațiunii, trecutul ori virtualul putându-se întâlni chiar în aceeași frază. Ascultând mărturisirile „surselor”, gândurile lui Tavi Vulpeș ținesc, fulgurant, trecutul ori viitorul. Alte ori, în mijlocul celei mai line secvențe a trecutului răsar bruște enclave ale prezentului, după cum

evocarea anilor de război îngăduie folosirea surprinzătoare a viitorului, chiar cu riscul „demascării” întâmplărilor încă înainte de a se fi produs. Există situații când întâlnirea imaginilor din timpuri diferite se face într-un ritm halucinant, antrenând trăiri complexe. Către sfârșitul cărții, spre exemplu, personajul reconstituit (Achim Beca) și investigatorul (Tavi Vulpeș) se pregătesc, în paralel, să mai facă o călătorie cu trenul. Nu-i despart decât vreo câteva decenii: „Tavi Vulpeș se destinde greoi în această dimineață prea luminoasă, după o noapte ca și nedormită (...) N-o să mănânce, e prea devreme, i-ar face greață să bage cu de-a sila niscai mâncare în burtă. De astfel, își aude mațele tensionate, țevăraie rebelă la ora de schimb a celor de la centrala termică (Rău cauți afară Achime, ăsta-i cursul gândurilor îndrăznite de Chiia, se confirmă că ăsta a fost cursul, ce rău cauți afară, da' nima nu te poate opri să pleci la târg dacă tu așa vrei. Rău caută afară bărbatul meu)”.

Același efect de relativizare apare și din pricina folosirii nestingherite a amestecului persoanelor, unele personaje simțindu-și limitele mișcătoare. Sugestive sunt, în acest sens, trăirile lui Achim Beca atunci când își dă seama că în preajma sa stă și altcineva, deși încă nenăscut: „și în timp ce el e singur, aproape singur, căci din când în când îl presupune cu acuitate pe celălalt, cel care vine deja, deși nu i s-a ivit sorocul, oricum singur, cu coasa, cu șerpui, cu insinuările, angelicata Livia Sturza se preumblă cu noua sa prietenă”. Prezența însoțitorului nevăzut începe să i se pară firească, expresie directă a pariului cu viitorul. O garanție liniștitoare a retrăirii. Privindu-se reciproc peste timp și venind fiecare în întâmpinarea celuilalt, Achim Beca are prilejul să-l întâlnească pe Tavi Vulpeș, scriitorul care îl va transforma în personaj: „Ieșind pe deschiderea secretă, înainte ca replierea celor din cafenea să devină realitate, Achim Beca are timp să-l studieze pe Tavi Vulpeș, Tavi Vulpeș îl vede pe Achim Beca în toate amintirile celor care l-au cunoscut, în

toate rândurile pe care acela le-a scris. Între cei doi se stabilește un insolit „dialog” bazat pe surprinzătoare afinități.

Conștiința scrisului pare a fi unul din factorii care au întărit legătura lor. Deși scriu în epoci diferite, amândoi își privesc scrierile cu circumspecție, oricărui pas făcut înainte corespunzându-i inevitabila privire retrospectivă care prețuiește justetea înaintării. Textele lor paralele nu înaintează tropăitor pentru că fiecare e însoțit și de câte o „oglindă” ce focalizează mai ales scăderile, ezitățile. În laboratoarele lor de creație accesul este neîngăduit: „Să distribui fiecăruia ce i se cuvine, dar să le și suprapui rostirea, în așa chip încât să nu mai știe când e a ta și când a bietelor personaje, cel ce te citește să trăiască uneori iluzia că te identifici cu Livia Sturza, chiar și cu Adel, când tu de fapt încerci să creezi țesătura în care se zbat, să le instalezi în propria piele, dar și să te arăți pe alocuri pe tine însuși, ba deasupra, ba în spate, ba – și așa e cel ami bine – de-abia să fii bănuț, năluca umblând prin paginile chiar de tine zămislite”.

Stilul reprezintă una din izbânzile cele mai elocvente ale lui Viorel Marineasa. Un stil construit cu migală și pasiune, ce reflectă întocmai stilul baroc al locurilor, datorat zonei de contact etnic în care se află Banatul. Autorul a reușit să găsească dozajul exact al combinării diferitelor scriituri, de la cele specifice noului roman ori textualismului până la exprimarea argotică sau dialectală. Multitudinea vocilor narrative și amestecul neîncetat al textelor de sorginte diferită asigură o atrăgătoare polivalență stilistică. Paradisul lingvistic din această zonă a Imperiului destrămat e un adevărat filon de aur pe care scriitorul îl explorează cu dezinvoltură, asigurând romanului individualitatea. Fiecare personaj are exprimarea sa particulară, reflex imediat al gradului de instruire și al naționalității. Și din această perspectivă, Achim Beca este un personaj foarte interesant, el simbolizând de fapt, procesul complex de metamorfozare a țaranului în intelectual, a plugarului în scriitor

și gazetar. Scriitor care, în Banat, a fost mai mult o absență. Drama lui Achim Beca, atâta câtă este o dramă a aspirației și ea se consumă în plan social cât și la nivelul limbajului. Din perspectiva socialului, el reprezintă gazetarul luptând din răspuțeri să-și păstreze independența politică, idealistul capabil de orice sacrificiu pentru binele colectivității. Credința sa în anumite valori e atât de mare, încât respectul pe care îl impune nu e de circumstanță. Plecat la București pentru a apăra cazul cantonierului Filip Iovănuț, Achim Beca a făcut o foarte bună impresie lunecosului adjunct al ministrului: „A râs, i-a oferit cafea și sifon, a lăudat spiritul bătaios și exact al neînfrântului Ardeal, uite, chiar și ideea generoasă a gazetei rurale, noi facem caz de generozitate, cântăm pe la toate răspântiile că ne oferim haina de pe noi datorită sufletului deschis, domniile voastre păreți mai austeri, mai adunați, unii zic că vă îmbuibați cu slănă și cârnați până la suprasaturație, eu vă consider adevărații generoși, noi interpunem cântarea de greieri și ne asigurăm cu un limbajiu de captatio benevolentiae”. Memorabilă este și apariția sa, tot la București, la o paradă a modei, îmbrăcat în costum național, alături de Emilia Căpețianu, domnișoară plină de grații, echipată după jurnalele de modă: „Se vor găsi vreo doi-trei aroganți să rădă aiurea, însă, în timp ce plasatoarea o să-i conducă spre locuri, vor răsuna aplauze spontane. Se aud ușoare strigări, de Trăiască poporul românesc, Vivat Transilvania!, Ura, Talpa Țării! În trecere, câteva cucoane nu se sfiesc să pipăie cămașa cusută împunsuriu a gazetarului plugar”.

La nivelul limbajului se consumă spectaculoase înfruntări. Registrul dialectal și cel cult conviețuiesc, ignorându-se, se amestecă ori se luptă deschis. Exprimarea lui Achim Beca și a celorlalte poersonaje reflectă tocmai aceste tensiuni. Stilul ziaristului plugar trădează „drama” autodidactului care „aruncat” de bună voie în mijlocul „oceanului” cultural, caută drumul cel mai lesnicios ca să ajungă la liman. Preferințele lui literare îi vor atrage, de altfel, și câteva muștrări: „în ce lume

trăiți acolo, că vă plac numai poveștile aranjate cu eroi insuportabili de rotunjiți, În-aveți pic de vlagă, de nebunie”. Reproșuri, în parte, adevărate. Dubla existență a lui Achim Beca, de plugar și gazetar, îl determină să trăiască tensiunea continuă a trecerii de la limbajul popular la cel literar, de la statutul social al anonimatului la cel al personalității influente. Articolele sale se disting prin tonul moderat, mereu urban, țintind mai mult idei decât oameni. În spatele cuminenței lor se întrevăd însă frământările, zbaterile, Achim Beca trăind între abnegația spiritului justițiar și autocenzurarea elanurilor.

Interesante sunt și aparițiile episodice ale șvabilor ce trăiau în aceeași comunitate. Dincolo de savoare, exprimarea lor aduce în prim-plan și o realitate socială pe care scriitorul a știut să o exprime cu artă. Vizitând puternica gospodărie a unui neamț, Achim Beca primește câteva explicații despre scenele pictate pe pereții de sub poartă ori în gang: „Cum intru mă și ia în primire cu explicația, ca la muzeu. Pe peretele tin stinca *Der Babilonische Turm*, traca Achim, treapta – *Jag mit Tiegern, Kriegsprofite in alter Zeit*, către nevastă-sa, „vi sagmă rumeniș?” și eu d-acolo „lasă, Hanți, că-nțeleg, *Prada războiului în timpurile vechi*”, el, mirat „tazo, tu ai mult cultur, frate Achim: și asta cefa tracuț, *Sepp und Toni*, copilaș simpatic”. Însăși copilăria lui Tavi Vulpeș fusese martora acestui amestec specific zonei, vârstă când auzea mereu poveștile din război ale lui Petă-Otata ori savura salț-chifl, cornuri cu sare, coapte de Rezi-Omama. Petă-Otata avea chiar fantezia să inventeze numărători unificate într-un imperiu deja destrămat, amestec de nemțească, slovacă, maghiară, română și croată: „ainădoică, șvaițutreică, traicetârcă, fircincică, cînfinfică, hetșestană, semsibană”. Numărătoare simbolică, dovadă și blazon.

Se poate spune că *Litera albă* reprezintă primul pariu câștigat al lui Viorel Marineasa, cel de a impune un stil. „Dacă, de pildă, Nedelciu vrea să învingă o teorie, dacă Iova și Crăciun

mizează pe o tehnică, Marineasa vrea să câștige bătălia pentru un stil (...) Faptul că ne propune un stil e deja suficient pentru a-l numi între cei mai de seamă autori ai generației sale.”[2]

Dacă în *Litera albă* autorul viza comunicarea spirituală peste spațiu și timp, ținând chestiunea urmei pe care un om o lasă în istorie, *În pasaj* (1990) e o nouă reconstituire, slujind aceeași cauză a redescoperirii Banatului. Pretextul, de această dată, îl constituie rememorarea vremurilor când echipa de fotbal „Ulpia” (pseudonim, desigur, al „Ripensiei”) era celebră. Acțiunea de plonjare în trecut îi revine lui Iunică Hampu și ea stă sub semnul urgenței pentru că timpul deja secera nemilos viețile fostelor glorii.

În pasaj se bazează, ca și *Litera albă*, pe aceeași prețuire a oamenilor vechi și stă, firesc, tot sub emblema barocului, fiind stilul ce definește cel mai nuanțat trăsăturile acestei provincii vestice. Argumentele care permit o asemenea încadrare sunt numeroase și ele merg de la stuctura personajelor și a modalităților narative la paticularitățile stilistice ale frazei.

Personajele sunt construite fragmentar și din perspective diferite, contururile întregindu-se abia spre sfârșitul romanului. Soldat, amoretz perpetuu, organizator cultural ori investigator, Iunică Hampu, protagonistul, este cel mai alunecos. Un șef îl caracterizează succint, dar elocvent: „Iunică Hampu – un pierde vară. Ca ce-i trecut la noi în ștate? Traducător... Economist... Programator... I-am dat pe mână echipa de fotbal feminin și el îmi dă iama-n fete. Performanțele lipsesc. Clubul cultural lânchezește. Ca organizator la echipa mare din C, mai mult dezorganizează. În foaia uzinală, în program înșiră palavre. Un risipit pe care noi îl ținem de excepțional. Doi ani de Mecanică. Unul de Drept, doi la Filologie, patru luni la Biologie șaşamadî . și nici o diplomă. Iar noi îl protejăm, îl păstrăm în pita albă. Curvar. Incorect. Palavragiu. Face pe sonatul, da-și știe perfect interesu”. Ca orice personaj baroc, protagonistul e un instabil, trecând cu ușurință de la o iubire la alta, de la o idee la

alta. O interioritate acceptând tendințele divergente, contrastul, „un bun înghițitor, un prost rumegător”, pe care-l apuca somnul când devenea sublim. Însăși identitatea sa pare incertă. După ce pe vremea dictaturii proletarialului, tatăl îi repetase obsedant că între ei și Augustin Hampu, marele om, politic al trecutului, nu este nici o legătură, protagonistul ajunge să accepte situația cu destulă indiferență. și totuși, rezonanța numelui ori unele particularități îi determină pe cei mai în vârstă să-i atribuie o ascendență ilustră: „E clar, te bâlbăi ca el ești din aceeași spiță. Nu te feri s-o recunoști. Odată vei vedea că am motivele mele să-ți fac o asemenea recomandare”, i-a spus, pe când era soldat, bătrânul general Săftescu, „omul care l-a ridicat pe Antonescu”. La fel a procedat și Sever Orșa, ghidul lui Iunică Hampu prin lumea vechiului fotbal al „Ulpiei” pentru care Augustin Hampu, zis Stănu, însemna o icoană; „De om, de bărbat, de cetățean, de patriot, de lider”. Nu altfel a reacționat Romulus Lăpădat-Unip, un pasioant al istoriei. Fără să vrea, Iunică Hampu e constrâns să asiste la recuperarea unui personaj ilustru și a timpului său. Moștenirea spirituală a înaintașului îi este indiferentă, în timp ce Romulus Lăpădat-Unip vibrează intens la citirea unor articole de reabilitare a marelui om politic, condamnat de două ori la moarte, luptător înflăcărat și conducător al „Gazetei de Vest”.

Atmosfera de altădată, oamenii și orașul lor îi stârnesc atenția lui Iunică Hampu din altă perspectivă, mai puțin solemnă dar la fel de măreață – cea a fotbalului. Călăuzit de Sever Orșa, protagonistul caută să recupereze o legendă, echipa de aur știută de toți ca o poezie: „Cos-ta-ris-ti-be-la-tur-ber/ e-u-ti-miu-pen-da-u-nu/ pi-lu-gra-nov-schi/ te-ofi-lu-pen-da-doi/ ia-vi-eș-chi-ia/ va-li-me-tea-a-dam-rot/ la-za-u-li-ță-giun-giuc/ chi-rai-ar-pi-se-ver-or-șa”. Ascultând fără crâcnire ordinul lui Sever Orșa „Iubește-i pe interbelici, îți ordon”, Iunică Hampu alătură imaginile de ieri și de azi ale stelelor de la „Ulpia” după numărul tricoului purtat în echipă. Deși mâncați de coxartroze, reumatisme ori alte betesuguri, toți cei care mai trăiau își spun

poveștile cu bucuria și frenezia tinereții. Amintiri re trăite. Urme prin timp.

Specifică barocului este și tensiunea permanentă dintre timpuri, imaginile lor alternând cu rapiditate, pe aceeași pagină întâlnindu-se secvențe din realitatea imediată cu altele din perioada interbelică. Întregul roman este, de altfel, un imens colaj, justapunerile neașteptate ale imaginilor având ca efect fluidizarea acțiunii care glisează cu naturalețe din realitate în vis și invers. Răzbate adesea și senzația că „redutele” abia cucerite sunt abandonate de prozator cu seninătate, lăsând în urmă un șir de nuclee epice a căror energie n-a apucat să fie consumată. Textul însuși zăbovește adesea pentru a-și supraveghea înaintarea.

Cărțile lui Viorel Marineasa, deși au subiecte încadrabile între coordonatele Banatului, nu slujesc orgoliului local, ci dau măsura unui mod de a fi în lume specific acestei provincii.

Anul 1985 a însemnat apariția unui prozator al acestor locuri – Daniel Vighi, cartea sa de debut (*Povestiri cu strada depozitului*) fiind comentată favorabil de vocile cele mai avizate ale criticii contemporane. Chiar dacă a fost pus imediat în relație cu Sorin Titel ori cu Bruno Schulz, volumul nu era doar o simplă prelungire a unor modalități narative, ci reprezenta mai ales voința unui tânăr prozator de a contura ferm un spațiu epic distinct tocmai într-o zonă care mai trăise o asemenea experiență. Delimitarea este un principiu afirmat încă de la primele pagini ale lucrării, scriitorul ajungând chiar la atitudinea extremă de a se despărți de propria sa structură interioară (atât de jovială, efervescentă, neliniștită) în favoarea unei măști cam țepene, dominată de lucirea unui ochi rece, asemănător cu cel al aparatului de filmat. Daniel Vighi crede cu tărie în virtuțile acestui ochi neutru și le cultivă cu consecvență, juxtapunerea imaginilor la masa de montaj îngăduindu-i să obțină un portret complex dar mai puțin obișnuit – cel al unei străzi. Umanitatea prezentă în aceste pagini este dintrecele mai banale. Văduva

harnică, paznicul depozitului, gravida, tâmplarul, maestrul bun la toate, poștașul, vânzătoarea de lozuri, fata cea dragă, draglinistul, învățătorul, pensionari, muncitori sunt reperele unei lumi mulțumite că nu trebuie să treacă dincolo de marginile drumului egal al fiecărei zile. Axul acestui spațiu cvasi-închis (bariera nu se ridică decât la insistențele șoferilor) este un obișnuit depozit de lemne și cărbuni, teritoriu care, în egală măsură, atrage și respinge. Liantul povestirilor se numește, simplu, eroul principal, personaj înzestrat cu darul observației, transformând pagina într-o arhivă de secvențe, dar pregătit oricând să amestece toate ingredientele necesare pentru ca, în cele din urmă, să deseneze chipul prozei dorite.

Programul scriitorului, dintrecele mai ferme, nu e niciodată abandonat. Încercând să nu facă vreo concesie epicului mustind de întâmplări, prozele lui Daniel Vighi se termină acolo unde alții abia le-ar începe. Se întreține astfel iluzia că ele se continuă și dincolo de paginile cărții. Preocupat de acest interval al acumulării tensiunilor, autorul nu bruschează viața personajelor, idilice în automatismele lor, preferând ritmul lent al descrierii, nu învolburarea narațiunii. *Prolog*-ul este emblematic în această privință pentru că el conține, în nuce, aproape toate elementele caracteristice acestor scrieri. Meteorologia nu este, desigur, întâmplătoare. Ea creează o atmosferă apăsătoare, revendicându-se dintr-o posibilă obsesie a apei. Domină stăruitor aerul cenușiu, îmbâcsit de burnițe, cețuri și ploi, parcă topind contururile lucrurilor. Atunci când izbucnește, căldura vine mai ales din vis, fiind, în contrast cu referentul prea îmbibat, pustiitoare.

Monotonele întâmplări mărunte își găsesc expresia adecvată în scriitura albă, în imaginile reluate cu naturalețe la mică distanță și care caută astfel să înhidă cititorul în cercul lor restrictiv. Într-o lume ce pare încremenită, eroul principal este un foarte fin receptacol de senzații, imagini ori idei fixe pe care le stochează cu grijă. Cartea devine nu numai „romanul”

sincopat al unei colectivități, ci și depozitul încăpător al celor mai neașteptate obiecte. Privită din unghiuri diferite, strada este astfel, în același timp, o istorie a oamenilor cât și a lucrurilor din preajma lor. În orice moment, ochiul simte o adevărată plăcere în a întârzia asupra detaliilor, încercând să dea un sens imediat acestor creații ce proliferază vertiginos. Intrând în dialog cu omul, obiectele ies din așteptarea lor inertă, aproape sfidătoare, astfel încât personajele pășesc în imaginar, sensul existenței lor reducându-se, uneori, doar la bucuria împlinirii acestui pas. Precum în operele barocului, fiecare personaj posedă universul artificial pe care și-l dorește și este suficient un singur impuls ca evaziunea imaginativă să-și urmeze calea cu repeziciune, abătând fluxul narativ de la o liniaritate cam obositoare. Dacă maestrul este fericitul făuritor al unei lumi ieșite din vârful aparatului său de pirogravat, stânjenitoare, totuși, prin răbufnirile kitsch, Nelu, pompier voluntar, își dorește cu cadru marin: „Își închipuie doar, apoi privește bătaile valurilor călduțe: Mare Nostrum. O hârtie plutește săltat peste ape. La țarm zac împrăștiate de valuri legume putrezite și două pungi de nylon ca niște ochi albi, ochii morți ai cine știe cărei arătări de prin adâncurile acestei Mare Nostrum. În jurul lui Nelu agitație pe podețele corăbiilor și prîntre tarabele cu ananas, rodii, homar, scoici. Strigăte. Felahi. Imami. Femei tinere cu fețele acoperite. Chicote excitate și treceri izbutite de șolduri prîntre măgari liniștiți cu aer tîmp. Nelu este speriat. Nu trebuia nicidecum să fie aici. Nelule, fii bărbat”. În altă secvență, un tânăr se pregătește pentru participarea la o logodnă. Privindu-se în oglindă, dorințele i se materializează în senzații și imagini spontane: „O dorință însiropată îl învăluie de parcă s-ar plimba pe sub sicomori, prin Haiffa și Alexandria, printr-o mare de femei leneșe. Case mărunte se perindă prin turbureala oglinzii îndemnându-l la tăvăleală. Sărută mâini cu încheieturile degetelor pline, acoperite cu inele prețioase”. Multe dintre personajele lui Daniel Vighi preferă mai degrabă

moliciunile contemplației decât involburările acțiunii, cufundându-se cu nedisimulată plăcere în apele îmbietoare ale evaziunilor imaginative. Idilice compensații pentru niște orizonturi rea repede căzute. Micile evaziuni destăinuie însă și câte ceva din dramele acestor vieți condamnate la monotonie, dincolo de masca împietrită a existenței zilnice izbucnind și frământările unor mărunte aspirații. Curmate, ce-i drept, destul de repede. Astfel se întâmplă cu un poștaș care împarte corespondența conștiincios, este cunoscut de toți oamenii din cartier, dar acasă este așteptat de o nevastă grasă și o fată nevolnică și cu mintea puțină care, la douăzeci de ani încă se mai joacă în praf. Îmbătându-se, poștașul pune mâna uneori pe ciomag și își fugărește nevasta prin curte. A doua zi ia totul de la capăt, pornind liniștit pe străzi.

Prins între realitate și fotografie, între real și imaginar, între el însuși și ceilalți, eroul principal este un bun mânuitor al foarfecii colajului, ca, de altfel, și autorul său. Dominându-și subiectele cu autoritate, Daniel Vighi nu are însă ostentația și vehemența unora dintre colegii săi de generație, aventura scriiturii nefiind tema de bază a povestirilor sale.

Deși mult mai spectaculos, romanul *Insemnare despre anii din urmă* (1989) nu aduce modificări radicale în raport cu cartea anterioară, rămânând intactă „acea abulie a personajelor, indeternimarea secțiunii, cum și un vâl translucid pogorât asupra textului de la înălțimea unei inteligențe creatoare remarcabile” [3]. Se observă însă cu ușurință că noua sa creație „este o proză în stilul baroc al lui Sorin Titel, cu o deschidere spre Musil și, prin el, spre școala vieneză, readusă în actualitate de unii prozatori și esești europeni. Guy Scarpetta o socotește, în orice caz, un posibil model pentru proza postmodernă. Elementele comune ar fi barochismul, asimilarea impurului (kitsch-ului) și reciclarea vechilor formule epice într-o proză care unește reveria cu ironia, sarcasmul cu sugestia tragicului existenței, livrescul cu descripția atentă (cinematografică) a realului mărunț”. [4]

Principiul constructiv al cărții se bazează pe neconținuta posibilitate de alunecare din realul ficțiunii în planul secund, cel al ficțiunii ivite într-o altă ficțiune. Între aceste coordonate se mișcă personajele registrului „real” (dintre care se impun un student, prietenul său, Iuliu Manoilă ori un laborant) și cele ale ficțiunii secunde (Rozalia Massong, reverendul Francisc, prinți destrăbălați și seducători, aventurieri, femei fatale, jandarmi, frați minoriți și surori ursuline, stareți duplicitari, notari etc.). Fermentul întregului roman este studentul, personaj fără nume, care se lansează cu voluptate în aventura creației unui spațiu imaginar. Suferind de sindromul Don Quijote, el are puterea de a-i trage pe toți cei din preajma sa în tărâmul fanteziei, spațiu existențial construit după chipul experiențelor sale livești. Nici un obstacol nu i se pare insurmontabil. „Timpul nu intră în socotelile noastre, ceea ce se întâmplă este dincolo de timp și nu se măsoară în ani, eroii noștri pot avea orice vârstă și pot trăi în toate secvențele prezentului, fie el cel de acum sau cel din urmă cu douăzeci sau chiar o sută douăzeci de ani. Au trecut dincolo de timp, sunt liberi, sunt cei mai liberi oameni care există”. Pentru a se contrabalansa puntea imaginației, studentul are mereu un însoțitor. Iuliu Manoilă, cititor asiduu al „Sportului” și amator de petreceri lumești, e investit cu rolul lui Sancho Panza.

Intruchipare a spiritului comun, el face eforturi disperate ca să-i atragă atenția prietenului că toate scornelile lui nu au nici o noimă. Încercările bunului simț sunt însă mai slabe decât fantezia inepuizabilă a modernului Don Quijote și, refugiindu-se amândoi în podul unei case vechi, trăiesc pasionantele aventuri ale unui timp pierdut. Acest plan secund este partea cea mai izbutită a romanului, fecunditatea imaginației studentului reconstituind o umanitate stinsă de mult, „o lume întortocheată, plină de culoare și exotism, un timp în care Circe și păunul se află în largul lor. Instalată într-o iluzie, studentul fabrică povești cu nesaț, din plasa gândurilor sale înălțându-se apusa Kakanian, „o umanitate pestriță care evoluează pe un fundal ruinat de viciu

și ridicol.”[5] Utopia sa crepusculară i se pare un spectacol strălucitor, proliferând la nesfârșit și permițându-i să trăiască într-o totală libertate a spiritului.

În *Însemnare despre anii din urmă*, Daniel Vighi reia un personaj – mit (Don Quijote) și nu se sfiește să „demaște” toate convențiile genului, protagoniștii înșiși fiind conștienți de reveria livrescă pe care o trăiesc. Cartea sa demonstrează, în fond, că și în lumea modernă visarea poate să supraviețuiască.

Daniel Vighi și Viorel Marineasa sunt doi dintre cei mai valoroși prozatori ai noului val, cărțile lor contribuind cu mijloace diferite la conturarea portretului unei regiuni în plin avânt spiritual.

*

* *

Ultimele două decenii au însemnat perioada cea mai fertilă din întreaga existență a literaturii acestor locuri. Numeroși autori au căutat să impună atenției experiențe umane dintre cele mai diferite, folosind o gamă complexă de modalități expresive. Proza, poezia ori critica au ținut mereu pasul cu ideile în vogă ale timpului, idei autohtone sau de import, adaptate, de cele mai multe ori, la spiritul regiunii. Nu au lipsit, desigur, preluările ad litteram, dar aceste întreprinderi mimetice nu au avut sorți de izbândă.

Alături de critică literară, proza s-a dovedit a fi fenomenul cel mai dinamic. Orașul, industrializarea, obsesia puterii, abisurile umane, satul tot mai stins erau numai câteva din temele de bază. Teme care se cereau, altele care abia răzbăteau. O cohortă de cărți șablon. Dar și câteva cărți eveniment. Autori cu program, slujind cu program. și o ideologie. Puțini luptând împotriva directivelor, a șabloanelor. și unii și alții, convinși de importanța misiei lor, impunerea unei provincii care își permitea uneori să sfideze, privind cu nesaț

dincolo de zid. O provincie aflată la răscruce de drumuri și de culturi, adevărat paradis lingvistic, prompt exploatat de scriitorii săi cei mai reprezentativi, fie că se exprimau în română, germană, maghiară, sârbă sau slovacă.

Cei câțiva prozatori analizați în această lucrare demonstrează că literatura provinciei nu înseamnă localism, ci cultivarea unui anumit stil, a unui mod particular de a fi în lume. Deși modalitățile narative folosite sunt doar diversificate, se poate spune că emblema unificatoare este barocul, stil cultivat mai întâi de cultura populară a Banatului. Surprinzătoarea continuitate arată că însemnele barocului sunt încrustate adânc în blazonul regiunii.

NOTE

INTRODUCERE

1. Lucian Blaga, *Barocul etnografiei românești*, în *Ceasornicul de nisip*, ediție îngrijită, prefată și bibliografie de Mircea Popa, Cluj-Napoca, Editura „Dacia”, 1973, p.129
2. Camil Petrescu, *Literatura țărănească*, apud Cornel Ungureanu, *Imediata noastră apropiere*, Timișoara, Editura „Facla”, 1980, p.37
3. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, ediție și prefată de Al. Piru, București, Editura „Minerva”, 1982, p.639
4. Id. *ibid.*, p.638
5. Titu Maiorescu, *În memoria poetului dialectal Victor Vlad Delamarina*, în *Critice*, vol. II, ediție îngrijită și tabel

- cronologic de Domnica Filimon, introducere de Eugen Todoran, București, Editura „Minerva”, 1973, p.311.
6. Id *ibid.*, p.313
 7. Id *ibid.*, p.316
 8. Id *ibid.*, p.295-296
 9. Id *ibid.*, p.298
 10. Cornel Ungureanu, *Imediata noastră apropiere*, vol. II, Timișoara, Editura „Facla”, 1989, p.130
 11. G. Călinescu, apud *Dicționar cronologic, Literatura română*, coordonatori I.C. Chițimia, Al. Dima. București, Editura științifică și Enciclopedică, 1979, p.367
 12. Cornel Ungureanu, *Imediata noastră apropiere*, vol. II, p.169
 13. Virgil Birou, *Oameni și locuri din Căraș*, Timișoara, Editura Astrei Bănățene, 1940, p.5
 14. Id. *ibid.*, p.8
 15. Titu Maiorescu, *Literatura română și străinătatea*, în *Critice*, vol. II, ed. cit., p.171
 16. Garabet Ibrăileanu, *Caracterul specific național în literatura română*, vol. *Studii literare*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, antologie, studiu introductiv, și note finale de Ion Bălan, București, Editura „Albatros”, 1976, p.78
 17. Eugen Lovinescu, *Teoria mediului și literatura noastră*, în *Opere*, ediție îngrijită de Maria Simionescu și Alexandru George, studiu introductiv și note de Alexandru George, București, Editura „Minerva”, 1982, p.24
 18. G. Călinescu, *Specificul național în Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ed. cit., p.974
 19. Id. *ibid.*, p.974
 20. Id. *ibid.*, p.974
 21. Mircea Vulcănescu, *Dimensiunea românească a existenței*, ediție îngrijită de Marin Diaconu, București, Editura „Fundăției Culturale Române”, 1991, p.98
 22. Id. *ibid.*, p.147

23. Mircea Vulcănescu, *Ispita dacică*, în vol. *Dimensiunea românească a existenței*, ed.cit., p.50
24. Constantin Noica, *Sentimentul românesc al ființei*, București, Editura „Eminescu”, 1978. p.9
25. Mircea Eliade, în „Vremea”, an VIII, nr.486, 1937, apud Dumitru Micu, *Publicistica*, în „Caiete critice”. nr. 1-2, 1988, p.134
26. Mircea Eliade, *Provincia ratează?* în „Vremea”, an XI, nr. 524, 6 febr. 1938, apud, Dumitru Micu, *lucr.cit.*, p. 133

CAPITOLUL I

1. Florin Bănescu, *Înălțând un castel albastru...* în „Orizont arădean”, anul IV, aprilie, 1987, supliment al revistei „Orizont”, an XXXVII (1987, nr.19, p.13
2. *Gheorghe Schwartz, șantier literar*, interviu de Lucian Bureriu, în „Orizont”, XXXI (1980, nr.35, p.2
3. Dintreposibilele definiții date termenului fantastic nu poate lipsi cea propusă de Roger Caillois în lucrarea *În inima fantasticului*, în românește de Iulia Soare, un cuvânt introductiv de Edgar Papu, București, Editura „Meridiane”, 1971, p.20: „sensul termenului fantastic e pur negativ: el se referă la tot ceea ce, într-un fel sau altul, se abate de la o reproducere fotografică a realului, se referă deci la orice fantezie, la orice stilizare și, firește, la operele imaginației în ansamblu”.
4. Roger Caillois, *lucr.cit.*, p.22
5. Cornel Ungureanu, *Imediata noastră apropiere*, Timișoara, Editura „Facla”, 1980, p.227
6. Id. *ibid.*, p.228
7. Id. *ibid.*, p.228

8. Laurențiu Ulici, *Cazul și norma*, în „România literară”, anul XX, nr.21, 1987, p.11
9. Lucian Alexiu, *Ziua a Treia*, în „Orizont”, anul XXXI 1980, nr. 23, p.2
10. cf. Paul Dugneanu, *Gheorghe Schwartz-Spitalul*, în „Luceafărul”, anul XXIV 1981, nr.28, p.6
11. Irina Petraș, *Gheorghe Schwartz-Spitalul*, în „Tribuna”, anul XXV 1981, nr.28, p.10
12. Eugen Simion, *Bravul soldat Svejka la Lugoj*, în „România literară”, anul XX, nr.44, 1987, p.10
13. Marian Odangiu, *Gheorghe Schwartz-Efectul P*, în „Orizont”, anul XXXVI 1985, p.7
14. Valeriu Cristea, *Cei treisprezece*, în „România literară”, an XXII 1989, nr. 20, p.9
15. Brîndușa Armanca, *Cei treisprezece*, în „Orizont”, an XXXIX 1988, nr.50, p.2
16. Vezi Ion Holban, *Profiluri epice contemporane*, București, Editura „Cartea Românească”, 1987, p.335
17. Laurențiu Ulici, *art.cit*, p.11
18. Lucian Blaga, *Barocul etnografiei românești*, ed.cit., p.113
19. Id. *ibid.*, p.131
20. vezi Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, București, Editura „Eminescu”, 1973, p.244
21. vezi Edgar Papu, *Barcul ca tip de existență*, București, Editura „Minerva”, 1977, vol.I, p.129
22. Adrian Marino, *lucr. cit.*, p.229, apud. Jean Rousset, *L'intérieur et l'extérieur*, Paris, 1968, p.127-128
23. Alexandru Ciorănescu, *Barocul sau descoperirea dramei*, în românește de Gabriela Tureacu, Postafață de Dumitru Radulian, Cluj-Napoca, Editura „Dacia”, 1980, p.121

CAPITOLUL AL II-LEA

1. Ernst Bernea, *Cadre ale gândirii populare românești Contribuții la reprezentarea spațiului, timpului și cauzalității*, cu o postfață de Ovidiu Bârlea, București, Editura „Cartea Românească”, 1985, p.33
2. Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, vol.III, *De la Mahomed la epoca Reformelor*, traducere de Cezar Baltag, București, Editura științifică și Enciclopedică, 1988, p.13
3. Vasile Tudor Crețu, *Ethosul folcloric-sistem deschis*, Timișoara, Editura „Facla”, 1980, p.118
4. apud Romulus Vulcănescu, *Mitologia română*, București, Editura Academiei, 1985, p.456
5. Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, vol. I, 1981, p.9
6. Petru Caraman, *Pământ și apă*, ediție, prefață, note și indice de Gheorghe Drăgan, Iași, Editura „Junimea”, 1984, p.115
7. vezi Ovidiu Drimba, *Istoria culturii și civilizației*, vol. I, București, Editura științifică și Enciclopedică, 1984, p.86
8. Ernst Bernea, *lucr, cit.*, p.115
9. Marian Odangiu, *Discursul întrerupt în Romanul politic*, Timișoara, Editura „Facla”, 1984, p.155
10. Eugen Simion, *Întoarcerea autorului*, București, Editura „Cartea Românească”, 1981, p.53
11. vezi Marcel Pop Corniș, *Paul Eugen Banciu și arhitectura narațiunii*, în „Orizont”, an XXXI (1980, 10 iulie, nr. 28, p.3

CAPITOLUL AL III-LEA

1. Titus Crișciu, *Nașterea zilei de azi*, Timișoara, Editura „Facla”, 1983, p.84
2. Livius Ciocârlie, *Eseuri critice*, Timișoara, Editura „Facla”, 1983, p.114
3. Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, București, Editura „Cartea Românească”. 1984, p.579
4. Livius Ciocârlie, *Critică și entuziasm*, în „Orizont”, anul XXXVII 1987, p.5. În acest articol, autorul reproșează criticii românești actuale că, pe măsură ce nivelul ei general crește tot mai mult, slăbește însă însușirea criticilor de a se bucura atunci când apar cărți deosebite.
5. Roland Barthes, *Romanul scriiturii*, antologie, selecție de texte și traducere de Adriana Babeți și Delia Sepeștean-Vasilu, București, Editura „Univers”, 1987, p.204
6. Livius Ciocârlie, *Negru și alb*, București, Editura „Cartea Românească”, 1979, p.244
7. Gheorghe Grigurcu, *Critici români de azi*, București, Editura „Cartea Românească”, 1981, p.229
8. Livius Ciocârlie, *Mari corespondențe*, București, Editura „Cartea Românească”, 1981, p.8
9. *Ibidem*
10. Pius Servien, *Estetica*, București, Editura științifică și Enciclopedică, 1975
11. Solomon Marcus, *Artă și știință*, București, Editura „Eminescu”, 1986, p.228
12. Livius Ciocârlie, în *Sorin Titel, album omagial* publicat de „Viața Românească” în seria „Caiete critice”, nr.1-2, 1984, p.28
13. Cornel Regman, *De la imperfect la mai puțin ca perfect*, București, Editura „Eminescu”, 1987, p.264

14. Livius Ciocârlie, *Un Burgtheater provincial*, București, Editura „Cartea Românească”, 1984, p.7
15. Cornel Ungureanu, *Literatura ca performanță*, în „Orizont”, an XXXVI 1985, nr.7, p.6
16. Livius Ciocârlie, *Funcțiile descrierii în romanul realist francez al secolului al XIX-lea*, în „Studii de literatură română și comparată”, vol. III, Timișoara, 1981, p.95
17. Al. Călinescu, *Viața lumii*, în *Biblioteci deschise*, București, Editura „Cartea Românească”, 1986, p.230
18. Nicolae Manolescu, *Prozatorul și criticul*, în „România literară”, an XXI 1988, nr.20, p.9
19. Cornel Ungureanu, *Geografia frigului*, în „Orizont”, an XXXIX 1988, nr.20, p.2
20. Nicolae Manolescu, *art.cit.*, p.9
21. Alexandru Ciorănescu, *Barocul sau descoperirea dramei*, ed.cit., p.123

CAPITOLUL AL IV-LEA

1. Cornel Ungureanu, *Marineasa*, în „Orizont”, an II 1990, nr.28, p.12
2. Id. *ibid.*, p.12
3. Mircea Mihăieș, *Reverii livrești*, în „Orizont”, an XL 1989 nr. 13, p.6
4. Eugen Simion, *Un Don Quijote modern*, în „România literară” an XXII (1989, nr.11, p.11
5. Id. *ibid.*, p.11

Cuprins

Fețele provinciei
Spărturi în real
Tensiunea metamorfozei
Mirajul prozei
Noii prozatori
Note